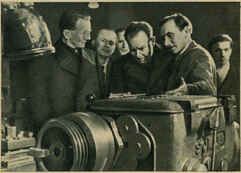
FILM

SONIA HOLM
nowa aktorka brytyjska

15 LISTOPADA 194
NR 29 ROK I
Cena 25 zł

POLSKA KRONIKA FILMOWA



Przedstawiciele kinematografii czeskiej — inż. Lubomir Linhart (z lewej), prof. Adolf Mertl i inż. Emil Sirotek — w czasie zwiedzania jednej z fabryk „Filmu Polskiego" w Łodzi.

Głośny pisarz radziecki Ilia Erenburg wygłasza przemówienie przed mikrofonem Polskiej Kroniki Filmowej.

Jadzia Andrzejewska wraz z córeczką oraz reżyser Ryszard Ordyński w towarzystwie kapitana M/S Batory, Ćwiklińskiego.

FILMOWCY CZESCY W POLSCE

● W ostatnich dniach października br. przybyli do Polski przedstawiciele kinematografii czeskiej — dyrektor Czechosłowackiego Towarzystwa Filmowego inż. Lubomir Linhart, prof. Adolf Mertl i inż. Emil Sirotek. W dniu święta narodowego Czechosłowacji goście wzięli udział w uroczystym pokazie filmu produkcji czeskiej „Ludzie bez skrzydeł", który wchodzi obecnie na ekrany naszych kin.

Następnie filmowcy czescy udali się do Łodzi, gdzie zwiedzili atelier, fabrykę projektorów i sprzętu kinotechnicznego oraz laboratorium. Na specjalnym pokazie goście obejrzeli fragmenty realizowanych obecnie filmów polskich oraz odbyli szereg konferencji z przedstawicielami „Filmu Polskiego".

Filmowcy czescy żywo interesowali się urządzeniami, jakimi dysponuje nasza kinematografia i sprzętem filmowym produkowanym w Polsce, wyrażając uznanie dla szybkiego rozwoju „Filmu Polskiego".

Wizyta przedstawicieli kinematografii czeskiej jest dowodem coraz bardziej zacieśniających się stosunków filmowych między Polską i Czechosłowacją, której filmy zyskują dziś coraz większe uznanie na całym świecie.

ILIA ERENBURG PRZED MIKROFONEM P. K. F.

● Wraz z grupą pisarzy radzieckich przybył do Polski autor „Upadku Paryża" Ilia Erenburg, który zwiedzając Warszawę, wygłosił przed mikrofonem Polskiej Kroniki Filmowej krótkie przemówienie. Świetny pisarz powiedział, że stojąc wśród ruin Stolicy, widzi jednak, że Warszawa zmartwychwstaje, dźwiga się z ruin a „chęć życia, zwyciężająca śmierć, silniejsza jest ponad wszystko. Dla nas, którzyśmy widzieli Warszawę, będzie ona jeszcze piękniejsza i jeszcze droższa."

O wizycie pisarzy radzieckich w P. P. „Film Polski" poinformujemy w następnym numerze.

● Za granicą dużą popularnością cieszą się tzw. kina aktualności, wyświetlające wyłącznie filmy dokumentalne oraz kroniki filmowe. Seanse. trwają przeważnie godzinę, dają publiczności możność poznania się z aktualnymi wydarzeniami i problemami dnia. W Polsce stworzenie kin wyświetlających wyłącznie aktualności nie jest jeszcze możliwe ze względu na małą ilość sal kinowych. By jednak umożliwić szerszej publiczności oglądanie najnowszych filmów dokumentalnych oraz kronik krajowych i zagranicznych, wprowadzone zostaną wkrótce do niektórych kin specjalne seanse w godzinach popołudniowych. Prócz kroniki i krótkometrażówek program będzie obejmował filmy rysunkowe. W Warszawie seanse aktualności odbywać się będą codziennie w kinie „Stylowy" od godz. 11 do 13.

● Dnia 13 listopada rb. minęła druga rocznica od chwili wydania dekretu o utworzeniu Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski". Dekret ten określił strukturę organizacyjną naszej kinematografii i stał się podstawą tej odbudowy. Dekret w swych zasadniczych artykułach uwzględnił postulaty wysunięte po wojnie przez pracowników kinematografii krajowej, domagających się upaństwowienia kin i uspołecznienia produkcji.

● Kina objazdowe „Filmu Polskiego" w czasie tegorocznej akcji propagandowej odbudowy Warszawy przebyły trasę 51.348 km, docierając do różnych miejscowości na terenie całego kraju. Wśród widzów zebrano na rzecz odbudowy 1.427.346 zł. W ośrodkach nie posiadających odpowiednich sal, seanse odbywały się nieraz pod gołym niebem, w szopach. korytarzach itp.

● W czasie nakręcania zdjęć do filmu propagandowego dla włókniarzy zaszedł zabawny wypadek: scenariusz przewidywał między innymi scenę, w której dwaj robotnicy tracą cenny czas na pogawędki podczas pracy, a robotnice, opowiadające sobie na ucho ploteczki, pracują mniej wydajnie.

Tu nastąpiła tragedia. O ile do tej pory włókniarze fabryki Poznańskiego chętnie statystowali do zdjęć, mających obrazować tempo produkcji — teraz oparli się kategorycznie pomysłowi odgrywania roli leniwych pracowników.

Nic dziwnego, gdyż są to pracownicy wyrabiający 139% normy, których nazwiska drukowano w „Dzienniku Łódzkim" w dziale „Dzielni włókniarze".

Po bezskutecznych namowach, „leniwych włókniarzy" musieli ostatecznie odegrać dwaj elektrotechnicy filmowi.

Z kobietami poszło łatwiej. Nieposkromiona chęć ujrzenia siebie na ekranie przezwyciężyła skrupuły natury ambicjonalnej.

Dla porządku zaznaczamy, że dwie sfilmowane jako opieszałe pracownice przy krosnach, w rzeczywistości są rekordzistkami tkalni.

BORYS MONASTYRSKI
W KARYKATURZE
A. RADZINOWICZA

● Znany operator radziecki Borys Monastyrski, laureat nagrody Stalinowskiej, współpracujący z naszymi filmowcami przy realizacji filmu o Oświęcimiu, na zapytanie, co mu się najlepiej podoba w Polsce, odpowiedział:

— Chociaż w Polsce przebywam już od czterech miesięcy, trudno mi na to odpowiedzieć, bo poza obozem w Oświęcimiu i wnętrzem waszego atelier w Łodzi prawie niczego nie widziałem. Praca nad filmem pochłonęła mię do tego stopnia, że rzadko mam wolną chwilę. Ale mimo to jestem bardzo zadowolony z pracy w gronie polskich filmowców.

● Do kraju powróciła z Anglii, bohaterka wielu przedwojennych filmów polskich, popularna aktorka filmowa Jadzia Andrzejewska. Aktorka zatrzymała się w Łodzi i ma zamiar w najbliższym czasie wystąpić na jednej ze scen.

Wraz z nią przybył na pokładzie M. S. „Batory" znany reżyser teatralny i filmowy Ryszard Ordyński.

Od Redakcji. W n-rze 26 „Filmu" w dziale „Polska Kronika Filmowa" ukazała się notatka o filmach medycznych, zrealizowanych przez Instytut Filmowy. Do notatki tej, opartej na danych, dostarczonych nam przez Dział Produkcji Instytutu zakradły się nieścisłości, w fałszywym świetle przedstawiające badania naukowe, prowadzone przez asystenta Kliniki Chirurgicznej Akademii w Gdańsku, p. Stanisława Ziemnowicza (błędnie tytułowanego we wzmiance profesorem). Notatka ukazała się bez wiedzy p. Ziemnowicza.

SEANS NA WIEKI

Świetny pisarz radziecki Ilia Erenburg, goszczący niedawno w Polsce, jest również wielkim miłośnikiem i znawcą sztuki filmowej. W r. 1931 napisał książkę pt. „Fabryka snów”, która jest ostrą satyrą na światowy przemysł filmowy, rządzony przez klikę kapitalistycznych potentatów. „Fabryka snów” zyskała światowy rozgłos i ukazała się w r. 1933 w polskim wydaniu w tłumaczeniu A. Watta. Poniżej przedrukowujemy fragmenty z końcowego rozdziału tej interesującej książki, napisanej ze zwykłą Erenburgowi swadą i ciętością. Red.

Ilia Erenburg.

Przyłożyć śrubkę. Wkręcić. Jeszcze raz przyłożyć. Odstukać „w odpowiedzi na list WP. z dnia...“ „w odpowiedzi na list...“ „w odpowiedzi...“ cztery kropki... Otrzymać trzy osiemdziesiąt... Reszty dwa dwadzieścia...136 „Standart Oil“ po 374... 28 skrzyń konserw. Podnieś dźwignię. Opuść dźwignię. Kółka. Oryginał. Prasy. Porcję parówek. Linia AG. Linia IO. Linotypy. Tokarki. Obrabiarki. Prasy. Sztance. 25 sekund. 140 wierszy. 55 znaków drukarskich. Przyłożyć śrubkę. Jeszcze raz przyłożyć...

Potem wieczór, wieczór we wszystkich miastach — siny albo szary. W cienkich rurkach ciska się opasły wąż: „Ars“, „Roxy“, „Piazza“, „Majestic“, „Capitol“, „Tivoli“, „Savoy“, „Ermitage“, „Colosseum“, „Gloria“, „Union“, „Astoria“, „Metropol“ „Ritz“, „National“, „Strand“, „Forum“ — to nie hotele nie restauracje, to kina.

Wieczorami niespokojne są dżungle miast. Ludzie pędzą, przeganiają się wzajem. podobnie zwierzęta śpieszą do wodopoju. Ludzie pędzą ku białawemu ekranowi. Amerykanie hukają samochodami. Japończycy przytrzymują wzburzone poły chałatów, Szwedzi uroczyście kroczą w śniegach i milczeniu. Hiszpanie kiną, w Moskwie komsomołka patrzy ze zdumieniem na afisz: róża i frak. Paryżanie usiłują jeszcze zbyć to żartem, ale wszystkich wkrótce wchłania ogromny mrok.

Wystukała dzisiaj 280 listów, wkręcił 3000 śrubek. Co teraz robić? Jak uciec od pustki i ziewania? W domu blacha od konserw i cisza. W domu trzeba myśleć, a to tak trudno! Opowiedziane już wszystkie plotki. Wypalono wszystkie papierosy. Jeszcze trzy godziny. Potem sen. Potem budzik: klawisze albo śrubki. Jakże się sobie sprzykrzyli! On milczy: przeklęte śrubki! Dziś potrącono za zabrakowany towar!... Ona nie potrafi się nawet uśmiechnąć; podarły się nowe pończoszki. Nura dać — jak najgłębiej! Zapomnieć się! Nie być!

Do „Rialto“ czy do „Cristalu“? „Miłość i tygrys“ czy też „Uczucia skrzypka“? Wszystko jedno dokąd, byle prędzej! Spóźnimy się! Tam ryczy tygrys, tam śmiałek kładzie tygrysa, tam skrzypce płaczą nad jakimś niezrozumiałym uczuciem. Ona widziała już tygrysa w ogrodzie zoologicznym: muzyka wojskowa i orzeszki. Ona nie ma żadnego uczucia. Mąż wali się na nią rzeczowo. Pierre mówi piękne słówka, ale i to nie jest uczucie — boi się, skąpiec, wydatku na bilet do kina. Ma piegi i brzydką chorobę. Prędzej do skrzypiec. Prędzej — nie pamiętać!...

Dlaczego mu potrącono za 180 sztuk. On nie jest winien. Zły materiał. Poza tym — za duża szybkość. Nie może nadążyć. W południe już słania się na nogach. Nie da rady — ma 42 lata. Zaczyna się zaniedbywać. Tak by chciał odpocząć!... Za dziewięć dni — komorne... Do licha! — Lepiej nie myśleć o niczym! — Do „Rialto“! Do tygrysów! Prędzej. Byle zdążyć do autobusu!... Dyszy ciężko. Bardzo się zmęczył! Ale już późno. Spóźnimy się!...

Pędzą wskazówki zegarów w Detroit, Osaka, w Charkowie i w Sewilli. Pędzą ludzie: prędzej!... Światło gaśnie. Zaczyna się sen. Sen na jawie. Sen na głos. Sen według afisza.

Prędko kręci się taśma: 16 obrazków na sekundę. Nie wolno jej peszyć: ciszej! Nie wolno jej zatrzymywać. Tygrys wciąż skacze i skacze. Skrzypce łkają. Nikt ich naprawdę nie zna. Kulfoniasta komsomołka uśmiecha się: oto jak się żyje w Paryżu! W Paryżu samotny staruszek wzdycha. co wyrabiają te tygrysy! Nie wiedzą, że nie ma ani skrzypiec, ani tygrysów: tylko tata Zukor i spoceni statyści, tylko Dawid Sarnow, elektryczność i mdłe zamroczenie.

Zatrzymaj się, taśmo magiczna! Bolą nas oczy. W głowie szumi. Nie możemy już więcej!... A taśma wciąż się kręci.

Kino to nie tylko celuloid, nie tylko tricki Paramountu, film ma też własną psychę: dlatego podlega chorobom psychicznym. To są objawy zwykłego obłędu: pomieszały się z sobą zdjęcia i słowa. Która część? Czemuż to tygrys stał się wąsatym pułkownikiem? Skąd skrzypek do parowozów i tramu?... „Jim, pal!“ ale to krzyczy sam Jim... Mechanik, na pomoc! W budce nie ma żadnego mechanika, tylko taśma i taśma wciąż się kręci. Cienie. Ochrypły głos: „Harry, jestem ci wierna...“ U nas seans bez przerw! Długi jak życie. Dłuższy od życia seans na wieki!

— — — — — — — —

Doktór Heller. Był fryzjerem, jubilerem, aptekarzem, krojczym. Teraz jest cenzorem. Wszystko wie. „Zabronić! Pociąć! Pocharatać! Cha-cha-cha!“ Miss Emma Witts: „zbyt długi! skrócić!“ Obraz — trzysta metrów. Tułów — na głowę. Osadzić. Nie jesteśmy okrutni. Jesteśmy uprzejmi. Jak mama: baj-baju... Wzmianka: „cenzura w Rumunii jest nadzwyczaj tolerancyjna. Zabrania się tylko na ekranie dręczenia zwierząt i idei rewolucyjnych.“ Nie nadepnąć psu na ogon! Nie ruszać nafciarzy! Wąsaty Niemiec rumieni się zmieszany: „jaki jest tytuł tego filmu?“ — „Kobieta na noc“!... Pan zwariował! Pan zapomniał! o ideałach! Madonna. Beatrice. Gretchen. Dulcinea. Pola Negri. Niemiecka „mutti“. Natychmiast zmienić tytuł: „Królowa na noc“.

Adolf Zukor uśmiecha się cnotliwie: instrukcja Paramountu. Dla kiniarzy — film „Sen prysł“ — Nancy Caroll pokazuje się często w negliżu. Porozumieć się z pracowniami bielizny damskiej. Zrobić wystawę jedwabnej bielizny. „To film Paramountu!“ Tata Zukor modli się za spokój duszy rodziców: „kadysz! kadysz!“ Koło wystawy z jedwabnymi koszulkami dusi się nieogolony fantasta. Gotów się kastrować. Ma mokre wargi. O, te łydki Nancy Caroll! Sen prysł!... Podać tu! Prędzej! Ciepłe mięso! Koszulkę na strzępy. Do siniaków! Do krwi! Na śmierć!

— — — — — — —

„Prędzej! Seans skończony! Nie zdążymy do autobusu! Jutro trzeba wcześnie wstać! Jutro jak dziś, dziś jak jutro. Nancy Caroll jest daleko. Żadnych negliżów. Podnieść oczko w pończosze. Powiadacie: Tata Zukor? Nie znam takiego. Pracuję w biurze „Smith i Co“. Prędzej do domu! Prędzej!

Noc, wilgotna sina noc. W różnych miastach pachnie różnie, ale wszędzie pełno łez i strachu. Po dniu i przed dniem. Na granicy. Jeszcze można nie przejść. Jeszcze można skoczyć do rzeki. Do Tamizy. Albo do Sekwany. Albo do Hudsonu. Albo do Sprewy. Jeszcze można odkręcić kurek od gazu. Jeszcze można usnąć. Spać! Tylko spać!

Ogromne tłumy wyrywają się z tysiąca teatrów. Biegają i giną w wąskich, ciemnych zakamarkach. Na pożegnanie ciskają przekleństwa, niedopałki i łzy. Ten gruby Niemiec cierpi na astmę: co będzie, jeżeli w nocy ukaże mu się latający Holender?... Przed takim nie obroni cię żadna policja... Amerykanin przetarł spocone okulary. Komsomołka obejrzała się nieufnie: tylko śnieg i wrony, pod śniegiem skrzypi chałupa — co będzie jutro?... Japończyk uśmiecha się zabobonnie: zaczęło się!... To ziemia się trzęsie.

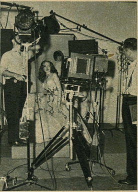
Wybiegli. Rozbiegli się, niewyraźni i półżywi. Zdaje się, że za nimi pościg. Ktoś jeszcze rzuca plamy świetlne na mury. Ktoś śpiewa za oknem, w rurze, w kranie: „Harry! Harry!...“

Nie opuszczają ich sny, piękne sny, zmajstrowane w setkach fabryk, sny Paramountu czy Ufy; sny staną się dusznym powietrzem pokoju, złym gorącem poduszki, spadaniem i wykrzykiem, głupią kurzawą widziadeł. Sny będą męczyć aż do godziny, kiedy zatrajkocze budzik: Sześć!... Siedem!... Wkręcić!... Wystukać!... Wówczas sny wykręca się szorstkim rankiem, śrubami albo klawiszami. Wkręcaj! Będziesz Rockefellerem! Dostaniesz pałac i jacht! Zdechniesz! Pochowają! Wkręcaj! Wkręcaj! Stukaj na maszynie! Novarro się zakocha! Zakocha się szef! Weźmie! Zarazi, rzuci! Legniesz jak Fräulein Elsa! Do raju — na paru policjantach. Aniołowie i robactwo! Stukaj prędzej: „w odpowiedzi na list... na list... na list...“

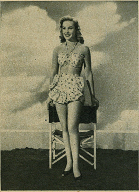
To rządzi światem magiczna skrzynka. To wielki wynalazek, to nuda, jędzowata, chciwa nuda. To film.

Paryż
Luty—kwiecień 1931.

Ilia Erenburg



Tu — planowo, przy użyciu nowoczesnej techniki — fabrykuje się seryjne „sny“...



...których szablonową treść, ucieleśnioną najczęściej w łydkach hollywoodzkich dziewcząt...

...przeżywa w tym oto pałacu co kilka godzin dziennie 5.500 widzów.

DZIWNA ULICA

Ulica Graniczna — to chyba najdziwniejsza z ulic, jakie znamy. Chociaż każdy wie, że jest jedną z ulic Warszawy, znaleźć ją można w okolicy parku Poniatowskiego w Łodzi. Ale znów żaden z planów tego miasta wcale jej w tym miejscu nie przewiduje.

Mimo to Ulica Graniczna istnieje i, otoczona drzewami, pod opieką uzbrojonych strażników, żyje swym własnym życiem.

Piętrowe kamienice, które wznoszą się po obu stronach ul. Granicznej nie mają podwórz dachów i mieszkań. Ich frontony nie zdradzają tego jednak, wabią oko szyldami i rozmaitością towarów na wystawach sklepowych. Solidne bramy, chodniki, latarnie i szyby w oknach każą chwilami wierzyć, że ul. Graniczna jest prawdziwa i nie wiele różni się od podobnych ulic w każdym mieście.

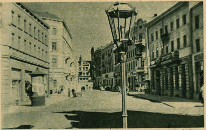
Wyjątkiem wśród domów jest kamienica Nr 26 — ona jedna ma, a właściwie miała, swe podwórze, mieszkania i lokatorów, ale... aż w Pradze czeskiej! W tej kamienicy mieszkali ludzie, z którymi będziemy mogli już za kilka miesięcy zawrzeć bliższe, miłe — i niemiłe — znajomości. Wtedy już nikt nie będzie mógł wątpić w istnienie ulicy Granicznej.

Dziś to ulica niezwykła. Bo jest tylko wspomnieniem — a równocześnie rzeczywistością. Dzieli ją mur ghetta, na szyldach widać niemieckie napisy, pojawiają się tu często ponure postaci w „feldgrau" z trupimi główkami i znaczkami SS, Żydzi z opaskami na rękawach, riksze, dorożki, często zatrwożeni przechodnie. Oświetla ją łuna pożarów nad pobliskim ghettem, skąd dochodzą odgłosy niemieckich karabinów maszynowych i wybuchy granatów, tłumiące rozpaczliwy opór powstańców. Wtedy ulica żyje przeszłością.

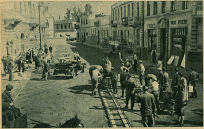
Ale wystarczy czyjś władczy głos z zawieszonego w górze megafonu i ten skrawek wojennej Warszawy staje się krainą dziwów.

Tego co się wówczas dzieje na ul. Granicznej nie ujrzy na ekranie publiczność, bo to już powszedni dzień pracy nad nowym filmem. Chętnie zapoznamy z nią naszych Czytelników, ale pod warunkiem — że zapomną o wszystkim, wybierając się do kina na „Ulicę Graniczną".

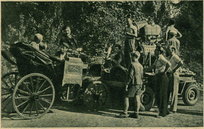
Z. P.



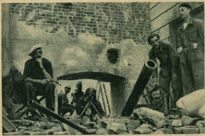
Ulica Graniczna przy ulicy Łąkowej 29 w Łodzi. Tak ją widzi obiektyw kamery filmowej. Drugi na lewo dom nr 26. W głębi mur ghetta.



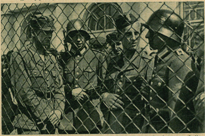
Powszedni dzień ulicy. Na lewo — jej mieszkańcy i przechodnie; na prawo — filmowcy. Zamiast tramwaju na szynach jeździ wózek z kamerą i operatorem.



Jeżeli w dorożce dzieje się coś, co mamy zobaczyć na ekranie, wówczas nie ciągnie jej koń, lecz samochód załadowany reflektorami i aparaturą.



Na ulicy Granicznej Niemcy są potulni jak baranki. Strzelają tylko na rozkaz reżysera (z mikrofonem w ręce)...



...a po skończonej łapance, egzekucji lub akcji w murach płonącego ghetta chętnie gawędzą z naszymi żołnierzami.

Wśród gruzów i ruin kamienic „podpalacze" bez przeszkód uprawiają swój niecny proceder...

...a straż ogniowa zjawia się tylko wówczas, gdy scenariusz przewiduje chłodną i dżdżystą noc.

Zdjęcia: Jerzy Gaus

ZBIEG Z FILMOWEGO OŚWIĘCIMIA OPOWIADA

(WYWIAD Z BARBARĄ FIJEWSKĄ)

Barbarę Fijewską, która odtwarza jedną z ról głównych w filmie o Oświęcimiu, spotykamy w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Okazuje się, że aktorka pomimo młodego wieku jest już doświadczonym pedagogiem i wtajemnicza młodych adeptów sceny w zawiłości kunsztu tanecznego. Niezależnie od samodzielnie prowadzonych lekcyj, p. Fijewska jest asystentką Leona Schillera podczas wykładów Techniki Scen Zespołowych.

— Jaką rolę odtwarza pani w filmie o Oświęcimiu?

— Gram rolę młodej dziewczyny, Anielki, która wraz ze swą starszą siostrą za pracę konspiracyjną dostaje się na Pawiak a następnie do obozu koncentracyjnego. Niestety, moja filmowa siostra (gra ją młoda aktorka — Redlichówna) umiera w obozie. Zastępuje mi ją spotkana w Oświęcimiu Rosjanka, z którą zawieram nierozerwalną przyjaźń. Prowadzimy na terenie obozu podziemną robotę. Następuje jednak „wsypa", po której uciekamy zza drutów. Rolę mej przyjaciółki Rosjanki gra aktorka radziecka — Winogradowa.

— Jak wyglądała ta międzynarodowa współpraca aktorska?

— Z Rosjankami zżyłyśmy się najbardziej. Są bardzo proste, niesłychanie serdeczne i koleżeńskie. Ciekawym świadectwem pojęcia, jakie o nas ma zagranica, był fakt, że aktorka francuska, wchodząca również w skład naszego zespołu, nie przywiozła ze sobą żadnego bagażu, gdyż — jak się nam później zwierzyła — obawiała się, że w Polsce mogą jej wszystko ukraść. Początkowo odnosiła się do nas trochę nieufnie, ale po niedługim czasie i ona zaprzyjaźniła się z nami.

— A jakie były warunki pracy w Oświęcimiu?

— Warunki mieliśmy doskonałe. Jestem pełna podziwu dla sprawnej organizacji pracy całego zespołu. Jeśli chodzi o stronę artystyczną, chodziło nam głównie o wydobycie jak największego realizmu i prawdy, tym bardziej że wszystkie postacie filmu miały swe pierwowzory w autentycznych więźniarkach obozu kobiecego w Brzezinkach. Podczas zdjęć nosiliśmy autentyczne pasiaki, na których często widoczne były jeszcze ślady krwi ich poprzednich właścicielek. To robiło ogromne wrażenie i pozwalało bardziej wczuć się w psychikę więźniarek. Oczywiście, pasiaki te poddano najpierw wszelkim zabiegom dezynfekcyjnym. Spałyśmy na prawdziwych kojach i pod tymi samymi kocami, których używały więźniarki. W ogóle pobyt w obozie, gdzie na każdym kroku przypominają się męczeńskie przeżycia tysięcy kobiet, sprawił na nas początkowo bardzo przygnębiające wrażenie. W ciągu pierwszych kilku dni chodziłyśmy jak senne. Coś dławiło za gardło. O jedzeniu mowy nie było. Później przyzwyczaiłyśmy się już i oswoiły z obozem, a w pasiakach czułyśmy się jak w swoich codziennych sukienkach. W czasie wolnym od zdjęć czułyśmy się sobą, ale w chwili, gdy rozpoczynano zdjęcia, wracał momentalnie obozowy nastrój i stawałyśmy się najbardziej autentycznymi więźniarkami. Przypominam sobie scenę, gdy Barbara Rachwalska, grając rolę blokowej, miała wymyślać więźniarkom wulgarnym obozowym językiem. Przed rozpoczęciem kręcenia słowa te nie chciały jej po prostu przejść przez gardło. Miałyśmy poważne obawy, czy w ogóle coś z tego wyjdzie. Tymczasem podczas nakręcania tej sceny zaszła w niej jakaś raptowna zmiana, jakieś wyzwolenie z wszelkich więzów wstydu i skromności — i nagle z ust łagodnej zwykle koleżanki posłyszałyśmy najbardziej ordynarne, soczyste przekleństwa. Do jakiego stopnia wżywałyśmy się w swe role, świadczą liczne sińce i guzy, które przywiozłyśmy z Oświęcimia jako skutek realistycznego traktowania swych zadań przez koleżanki, grające role władz obozowych. Nie dało się jednak tego uniknąć, jeśli film ma dać złudzenia prawdy i autentyczności.

Naszym najgorętszym pragnieniem było jak najściślejsze przestrzeganie tej wierności historycznej. Świadomość, że film ma stać się dokumentem nieludzkich męczarni przeżywanych przez nieszczęśliwe mieszkanki obozu, dodawała nam sił i gotowości do wszelkich poświęceń w czasie 3-miesięcznej pracy. Praca ta dała nam dużo silnych wzruszeń i głębokich przeżyć.

Bywały także i momenty humorystyczne. Pewnego dnia przyjechała wycieczka młodzieży w celu zwiedzenia terenów obozowych. Kierownik produkcji, zazwyczaj bardzo oszczędny, ze zdumiewającą tym razem rozrzutnością gościł młodych przybyszów. Przed wyjazdem zaproponował im zrobienie zdjęć pamiątkowych, na co oczywiście goście zgodzili się bez zastrzeżeń. Nie przeczuwających nic złego, załadował wraz z innymi nieznanymi im ludźmi do wagonu ciężarowego i w zaplombowanym wagonie zawiózł na miejsce zdjęć. Tego dnia właśnie projektowano nakręcanie przyjazdu żydowskiego transportu do obozu. Trzy godziny biedni wycieczkowicze spędzili stłoczeni w zamkniętym wagonie. Gdy wreszcie otworzono wagon i wymęczeni pasażerowie zaczęli zeń wyskakiwać, na ich plecy i głowy posypał się grad uderzeń eskorty niemieckiej a obiektyw operatora utrwalał to na taśmie. W ten sposób przerażeni niespodziewanymi ciosami wycieczkowicze odegrali rolę statystów w naszym filmie, a kierownik produkcji zaoszczędził większą sumę pieniędzy, nie potrzebując angażować zbyt wielu statystów potrzebnych do tej sceny.

— A więc jest pani zadowolona ze współpracy z filmowcami?

— Oczywiście. Duża w tym zasługa kierowniczki naszej ekipy, reżyserki Wandy Jakubowskiej, która potrafiła stworzyć atmosferę zespołowego, twórczego wysiłku, wytężonej pracy dla wspólnego celu. Wszyscy czuliśmy się jedną wielką rodziną, co stwarzało wyjątkowo przyjemny nastrój.

— Czy zdjęcia do filmu zostały już ukończone?

— Nie! Czeka nas jeszcze wiele pracy, tym razem w atelier, gdzie nakręcane będą zdjęcia wnętrz. Osobiście jestem bardzo ciekawa, jak wypadnie mój debiut w filmie o Oświęcimiu — kończy rozmowę sympatyczna aktorka.

Zbigniew Krawczykowski

Barbara Fijewska i Maria Winogradowa w scenie z filmu o Oświęcimiu.

Tamara Makarowa przesyła naszym Czytelnikom fotos z dedykacją

TAMARA MAKAROWA

GWIAZDA FILMU RADZIECKIEGO

Moskwa, w październiku 1947

W karierze jej, zdawałoby się, nie ma nic oszałamiającego. Nie było sensacyjnego „odkrycia gwiazdy" na modłę Hollywood, nie było długich, upokarzających poszukiwań pracy w filmie, nie było nawet — jak się to najczęściej zdarza — sławy scenicznej, poprzedzającej debiut filmowy. Po prostu młoda, śliczna dziewczyna, która od dzieciństwa marzyła o kinie, wstąpiła na wydział filmowy leningradzkiego Instytutu Sztuki Teatralnej.

Uczyła się dobrze, więc pierwszą rolę otrzymała jeszcze jako studentka. Rola była nieudana, ale Makarowa miała na tyle rozsądku, że zrozumiała, jak wiele musi się jeszcze uczyć — i wróciła do swego Instytutu.

Gdy ukończyła studia — przed szesnastoma laty — sam Pudowkin dał jej od razu wielką rolę dziennikarki niemieckiej w filmie „Dezerter". Od tego czasu nazwisko jej nie schodzi z ekranów radzieckich. Nie ma widza w Z. S. R. R., który nie pamiętałby Tamary Makarowej w roli młodej wieśniaczki w „Nauczycielu", dzielnej żony inżyniera w „Komsomolsku", wzruszającej, subtelnej Niny w tragedii Lermontowa „Maskarada" i w tylu, tylu innych rolach. Ze wszystkich stron świata otrzymuje Makarowa listy od wielbicieli, którzy podziwiali ją w „Czarodziejskim kwiecie", znanym również dobrze naszej publiczności. Za kreację w filmie „Przysięga" Makarowa odznaczona została nagrodą im. Stalina. Ale jej ulubioną rola to postać żony walczącego na froncie oficera, miłej, skromnej, dobrej kobiety rosyjskiej w filmie „Wielka Ziemia".

Wszystko to wygląda, jakby powodzenie i sława przyszły do niej aż nazbyt łatwo. Ale dopiero słuchając w przytulnym, pełnym kwiatów gabinecie w jej mieszkaniu, jak opowiada mi przejmującym kontraltem o swym życiu, zrozumiałem, jaki ogrom pracy leżał na drodze artystki do sławy. Nie było jeszcze chwili, by Makarowa powiedziała sobie: „Teraz jestem już dobrą aktorką!" Każda nowa rola jest dla niej etapem na drodze doskonalenia się, do każdej roli przygotowuje się długo, zbiera materiały, prowadzi studia. Ta piękna, elegancka kobieta przeżyła w latach 1941—42 blokadę, głód i bombardowanie w Leningradzie, pracowała jako pielęgniarka w szpitalu, a jednocześnie brała udział w zdjęciach do realizowanego pod niemieckimi bombami filmu „Niezwyciężeni".

Po wojnie Makarowa przeniosła się z Leningradu do Moskwy i z wytwórni „Lenfilm" przeszła do „Mosfilmu" — najpotężniejszej radzieckiej wytwórni filmowej. Pracuje obecnie więcej niż kiedykolwiek. Gra w trzech filmach równocześnie — w „Uczennicach pierwszej klasy", filmie dla dzieci i o dzieciach, gdzie odtwarza rolę młodej nauczycielki; druga jej rola, to przewodnicząca kołchozu w nowelach filmowych, poświęconych obecnej pięciolatce. Wreszcie, trzecia, najważniejsza, to rola matki Olega Koszewoja w „Młodej Gwardii" według słynnej powieści Fadiejewa, rola niezwykle odpowiedzialna, nad którą Makarowa pracuje od dawna — nie tylko jako aktorka, ale i jako pedagog.

Tak, jako pedagog. Bo okazuje się, że Makarowa nie chce, jak mówi, „spocząć na laurach jako starzejąca się aktorka" — chociaż do tego jeszcze bardzo daleko. Więc zaczęła pracować jako asystent w Państwowym Instytucie Filmowym. A wszystkie główne role młodzieży w „Młodej Gwardii" grają studenci Instytutu, słuchacze Makarowej.

Na pytanie, jakie są jej dalsze plany, Makarowa wyznaje mi, że marzy o zagraniu na ekranie Anny Kareniny i w wolnych chwilach studiuje tę rolę usilnie, mimo że scenariusz nie został jeszcze napisany. Trudno nie przyznać, że wysoka, majestatyczna postać aktorki, jej niezwykła i bardzo typowo rosyjska uroda, czarujący uśmiech i głębokie chabrowe oczy stokroć bardziej odpowiadają obrazowi tołstojowskiej Anny Kareniny, niż sztuczna skandynawska sylwetka Grety Garbo, która kreowała ją przed laty, czy nawet śliczna Angielka Vivien Leigh, która gra teraz Annę w wytwórni brytyjskiej.

Irena Dobosz

Tamara Makarowa w roli cyganki

NOTATNIK RECENZENTA

M. Sztrauch (Lenin) i B. Tienin (Iwan Szadrin) w scenie z filmu „Człowiek z karabinem".

CZŁOWIEK Z KARABINEM

FILM O REWOLUCJI PAŹDZIERNIKOWEJ

Ile poprzednie filmy o rewolucji październikowej starały się odtworzyć przebieg historycznych wydarzeń w formie syntetycznej kroniki („Lenin w październiku"), bądź przedstawić którykolwiek z dalszych dramatycznych epizodów przewrotu („My z Kronsztadtu"), czy też ukazać walczące ze sobą obozy wstecznictwa i postępu w przekroju społecznym („Ostatnia noc") — to „Człowiek z karabinem" jest spojrzeniem na problematykę rewolucyjną oczyma zwykłego chłopa rosyjskiego, zmobilizowanego z początkiem wojny do służby w szeregach armii carskiej.

Prosty żołnierz buntuje się, ma dosyć wojny, której cele są mu niezrozumiałe i obce, chce powrócić do rodziny i swego gospodarstwa, dochodzą go jakieś, niejasne jeszcze, echa nadciągającego przewrotu. Na co się zdecydować, co będzie z ziemią, co zrobić? Artykuł przeczytany w rewolucyjnej gazecie nasuwa grupce żołnierzy myśl zwrócenia się z dręczącymi ich pytaniami wprost do — Lenina.

Droga, jaką przebywa Iwan Szadrin, delegowany przez swych frontowych towarzyszy z listem do wodza rewolucji — kształtowanie się jego światopoglądu, stopniowe przenikanie zawiłych problemów politycznych, czynny udział i oddanie sprawie proletariatu — przypominają nieco linię rozwojową charakteru innej postaci radzieckiego filmu: legendarnego Czapajewa. I choć Szadrinowi daleko do wybitnej, nieokiełznanej indywidualności partyzanckiego watażki, to jednak równie trafnie zostały w nim podkreślone cechy prostaczka, kierującego się zawsze swym niezawodnym „chłopskim rozumem".

W wirze rozprzestrzeniającego się ruchu rewolucyjnego ten nierozgarnięty wieśniak i polityczny analfabeta przekształca się w aktywnego bojownika o nowy ład. Mimo to bohater pozostaje do końca symbolicznym „człowiekiem z karabinem", rosyjskim chłopem, chytrym i naiwnym zarazem, wzbogaconym o przyjaźń z robotnikiem, przedstawicielem awangardy rewolucji. W filmie sojusz robotniczo-chłopski i jego znaczenie w walce są kilkakrotnie silnie podkreślone.

Takie potraktowanie materiału historycznego, będącego kanwą filmu, ułatwia autorom (scenarzysta N. Pogodin i reżyser S. Jutkiewicz) uzmysłowienie widzowi wszystkich sprężyn, poruszających skomplikowany aparat październikowej rewolucji, uwidocznienie dialektycznego sensu wypadków. Drugiej stronie barykady, niedwuznacznie zdecydowanej na zdradę kraju w imię swych egoistycznych interesów, nie szczędzi się tu mocnych, ironicznych barw.

Wędrówka i perypetie Szadrina, który dociera aż do instytutu Smolnego w Piotrogradzie, gdzie mieści się sztab rewolucyjny, nie jest pozbawiona zabawnych epizodów, pełnych swoistego, prostego humoru. Rewolucjoniści biorą go za prowokatora, Szadrin dyskutuje z Leninem na aktualne tematy, nie mając pojęcia z kim rozmawia, wzięty do niewoli agituje wśród „białych" i przeprowadza oddział żołnierzy gen. Krasnowa na stronę rewolucjonistów itp. Dobra jest scena ze starym generałem, który czmycha Szadrinowi sprzed nosa, wykorzystując jego dobre serce. W tym niewielkim epizodzie wystąpił świetny aktor M. Czerkasow.

Gra aktorów z B. Tieninem w roli tytułowej — doskonała. Wszystkie typy tchną nadzwyczajną soczystością i prawdą. Pomijając niektóre dłużyzny, wynikające prawdopodobnie z pierwowzoru teatralnego, na którym oparto scenariusz filmu, reżyser S. Jutkiewicz nadał całości jednolity styl i tempo. Piękna jest muzyka Szostakowicza, a zwłaszcza melodyjna piosenka śpiewana przez jednego z żołnierzy. Niektóre wady techniczne zapisać należy na konto czasu — gdyż film powstał prawie przed 10 laty.

Jan Łęczyca

Rosita Diaz (Pepita), Ricardo Montalban (Don Luis) i Fortunio Bonanova (Don Pedro) w filmie „Pepita Jimenez".

PEPITA JIMENEZ

TRZY KROKI OD SZMIRY

Ta meksykańska historyjka o hiszpańskim temacie, pomyślana przez autorów filmu jako wstrząsający dramat, wywołuje w swej większej części wrażenie komiczne. Mimowolne przesunięcie genre'u dramatycznego w stronę komedii spowodowane jest przede wszystkim stylem gry aktorów, przypominającym zarzuconą od dawna manierę filmu niemego. Aktorzy z patosem wygłaszają długie tyrady, deklamują z emfazą o swych uczuciach, uzupełniając wywody grymasami twarzy i ożywioną gestykulacją. Gwałtowne ruchy w najmniej oczekiwanych momentach, tendencje do płaczu, nadużycie mimiki — wszystko to zgodne jest, być może, z temperamentem i mentalnością Południa, jednakże nie odpowiada zdecydowanie naszej publiczności.

Trudno nam pojąć i zrozumieć bohatera filmu Don Luisa de Vargas, który potrafi połączyć w sobie żarliwą, prawie że fanatyczną pobożność i skromność, obok cech awanturniczych, przejawiających się w chęci opanowania sztuki jeździeckiej i inklinacji do bójek. Jeśli dodać do tego uległość pokusom miłosnym i namiętności — otrzymamy obraz charakteryzujący najlepiej atmosferę filmu.

Przyczyną dramatu miłosnego jest piękność andaluzyjska Pepita Jimenez, cel westchnień i pragnień wszystkich mężczyzn miasteczka. Bogaty Don Pedro de Vargas ubiega innych, stając się oficjalnym narzeczonym pięknej Pepity. Niestety sprawy przybrały niespodziewany obrót. Syn jego studiujący w seminarium duchownym, w czasie wakacji zakochał się w Pepicie, zdobywając również jej wzajemność. Rozwija się konflikt między synem i ojcem, zakochanych w tej samej kobiecie. Kleryk Ludwik toczy walkę wewnętrzną między lojalnością wobec ojca, powołaniem kapłańskim a ziemską, grzeszną miłością. Następuje kluczowy moment. Ludwik postanawia opuścić dom ojcowski. Scena, gdy Pepita stara się go powstrzymać, roztaczając przed młodzianem miraże przyszłych rozkoszy — należy bez wątpienia do najbardziej dramatycznych. Biedny Ludwik wije się jak piskorz, odskakując od Pepity, jak od złego ducha. Wie, iż załamuje się cała jego obrona... i kończy nierozpoczęta kariera księdza. Scena ta należy do najbardziej wesołych (gromkie kaskady śmiechu na widowni) z przyczyn wyłuszczonych wyżej.

Dramat kończy się happy-endem, co psuje nieco ostateczne wrażenie. Śmierć Ludwika, a może też i Pepity, odpowiada lepiej nastrojowi całości. Meksyk leży jednak zbyt blisko Holywood i musi stosować się do jego recept.

Reżyser Julio Villareal nie wydobył z monotonnego scenariusza żywszych akcentów. Inscenizacja epizodów przeważnie prymitywna. Tempo przewlekłe, autorzy niepotrzebnie zatrzymują się na mało istotnych momentach. Akcja toczy się powoli, konflikty zawiązują się zbyt późno — co w rezultacie osłabia zainteresowanie przebiegiem wydarzeń. Wyróżnia się dodatnio inwencją i tempem końcowy fragment filmu. Efektowna zabawa ludowa na ulicach miasta i atrakcyjny pojedynek w tawernie wnoszą trochę ruchu do ospale potraktowanego tematu.

Jedyną rzeczą naprawdę godną uznania jest poziom artystyczny i techniczny zdjęć. Operator Alex Phillips pokazał dobrą szkołę, zasłużenie zbierającą laury na światowych festiwalach filmowych. Fotografia charakteryzuje się nienaganną kompozycją, czystością układu i niespotykaną plastyką. Na wyróżnienie zasługują zwłaszcza zdjęcia w plenerach.

Sumując: pierwszy film produkcji meksykańskiej, mimo iż nie przedstawia sobą osiągnięcia artystycznego, może zainteresować egzotyką tematu i środowiska, jak też zachwycić pięknością zdjęć.

Kazimierz Rogowski

Fragment z filmu radzieckiego „Kopciuszek".

KOPCIUSZEK

BAJKA DLA DZIECI I DOROSŁYCH

Film jest nową i oryginalną wersją starej i popularnej bajki o Kopciuszku, złej macosze, jeszcze gorszych córkach i nieodzownym królewiczu. Nowość wersji polega na częściowym pominięciu „czarów", zaktualizowaniu bohaterów oraz na zręcznym wydobyciu z tematu momentów satyrycznych. Tak więc Kopciuszek jest dziewczyną zaharowaną ciężką pracą w kuchni i ogrodzie, jakich pełno i poza bajką, król poczciwym złośnikiem grożącym z najbardziej błahych powodów abdykacją, zła macocha — złą zwyczajną kobietą w pretensjach, a królewicz — sentymentalnym i kochliwym marzycielem.

„Czary" reprezentuje dobra wróżka (w bajce: chrzestna Kopciuszka) i rozkoszny brzdąc praktykujący dopiero czarnoksięstwo. Są myszy zmieniające się w konie, dynia — w powóz i szczur w stangreta. Wszystko to razem zmontowane w sposób bardzo zręczny i w rezultacie przyjemnie zajmujący. Szkoda tylko, że szwankuje dźwięk i że ostatnia scena filmu, w której stary król wygłasza dłuższy monolog na temat wartości dobrych uczuć i sprawiedliwości losu wobec występku oraz „dziedziczności" dobroci — pachnie moralistyką podrzędniejszego gatunku.

W sumie film udany. Spełnia zadanie wychowawcze i bawi dzieci zarówno jak i starszych, raczej starszych niż dzieci. Wykonawcy grają doskonale, reżyser i scenarzysta zasłużyli na dobre noty.

Henryk Jakóbczyk

EKRAN W KOLORACH

Jesteśmy świadkami jeszcze jednej rewolucji w filmie, która jest zarazem jednym z najciekawszych odcinków w historii X Muzy. Rewolucja ta w przeciwieństwie do ostatniej, jaką było pojawienie się dźwiękowca, trwa nieprzerwanie od lat kilkunastu i, zmieniając oblicze filmu stosunkowo powoli, zasługuje na miano „rewolucji łagodnej".

Mowa o filmie kolorowym, który z coraz to większym powodzeniem walczy z filmem czarno-białym, wypierając go niepowstrzymanie i obiecując za lat kilkanaście opanować ekrany świata całkowicie. Publiczność kinowa wita każdy kolorowy film niemal z entuzjazmem. Czy entuzjazm ten podzielają także filmowcy, twórcy i teoretycy?

Sceptycy twierdzą, że kolor w filmie jest rzeczą zbędną: wprowadzenie go spowoduje obniżenie poziomu artystycznego i sprowadzi kinematografię do roli ruchomego oleodruku, rażącego tanim naturalizmem.

Dotychczas oglądaliśmy na ekranie obraz czarno-biały, nieprawdziwy, nie dający barwnego przekładu kolorów. Dzięki wspaniałemu rozwojowi fotografii i dzięki doskonałym osiągnięciom operatorów filmowych ten niebarwny przekład oddawał w dużym stopniu tonację wszystkich kolorów, zasługujących na uwagę. Różnice między bielą i czernią stały się linią równoległą zmian zachodzących w rzeczywistości między kolorem niebieskim i czerwonym, zielonym i żółtym. Oko nasze w ciągłym obcowaniu z filmem stało się bardzo czułe na mnóstwo tonów szarych, na najdrobniejsze ich odcienie, przeniknęliśmy do głębi grę elementów świetlnych na ekranie.

Z biegiem czasu wytworzyła się sytuacja paradoksalna: czarno-biały obraz filmowy uważamy za realniejszy od obrazu kolorowego, niebarwne odtworzenie rzeczywistości za realniejsze od barwnego. Zarzut taki podnosimy wobec filmu kolorowego, że jest on filmem „zbyt kolorowym", pstrym, jaskrawym; musimy uczyć się od nowa „spojrzenia barwnego", musimy znów stać się czułymi na mowę otaczających nas kolorów. Z czasem przyzwyczaimy się do obrazu barwnego, tak jak przyzwyczailiśmy się do obrazu czarno-białego. Przestawienie naszego spojrzenia przyczyni się do tego, że subiektywna, nieco rażąca kolorowość obrazu kinowego zniknie.

Technika daje filmowi coraz doskonalsze możliwości odtworzenia barw natury. Nowe systemy barwne „Cinecolor" i „Agfacolor" pozwalają na wierne odtworzenie całej gamy półtonów wszystkich barw, na zerwanie z dotychczasową nienaturalnością barw w filmie. Wielu sądzi, że nienaturalność tę można pokonać tylko przez niewolnicze kopiowanie barw natury. Jest to sąd oczywiście niesłuszny.

Barwa — będąc zależną od światła, które jest pewną wielkością zmienną, nie jest czymś stałym. Te same obiekty występują zależnie od warunków w różnej szacie barwnej. Zieleń łąki w przeciągu krótkiego czasu ulega wielokrotnym zmianom: inaczej wygląda z rana we mgle, inaczej wieczorem w promieniach zachodzącego słońca, jeszcze inaczej w nocnym blasku księżyca. Spośród tych różnych odcieni barw najnaturalniejszy efekt wywoła ta, która występuje przy warunkach świetlnych spotykanych najczęściej. Ta „przeciętna kolorowość" nie będzie jednak pokrywała się z określeniem piękna. Wiemy z doświadczenia, że piękno przedmiotów dostrzegamy wówczas, kiedy znajdują się w krańcowych, diametralnie różnych warunkach oświetlenia. Poeta, opisując krajobraz mówi o srebrnej zieleni łąk, o fioletowych cieniach leżących na górach, szuka barw rzadkich, najefektowniejszych, stara się dodać wartość irrealną do rzeczywistych barw natury.

Film naukowy, zoologiczny czy botaniczny powinien ograniczać się do wiernego odtworzenia barw, rezygnując z ich możliwości kompozycyjnych.

W filmie fabularnym, inscenizowanym, chodzi o rzecz przeciwną, mianowicie — o pozór rzeczy. Realizm barw byłby tu więc nie na miejscu. Kolor winien wzmacniać i pogłębiać nastrój, współtworzyć go, podkreślać to, czego sama linia, sama forma nie potrafią oddać. Podobnie posługuje się kolorem malarz, który nie daje obrazów o zestawieniach barw pospolitych, lecz szuka szczególnych kontrastów i rzadkich zestawień. Zgadzając się na taką rolę koloru w filmie fabularnym, musimy pamiętać, że jakkolwiek film i malarstwo mają wiele wspólnego, to różnią się w pewnym punkcie całkowicie: w malarstwie głównym momentem jest kompozycja barwna, w filmie zaś ruch, akcja.

Z rozwojem filmu kolorowego wzrosną nasze żądania wobec harmonii barw na ekranie. W filmie czarno-białym operator może izolować w zbliżeniu każdy obiekt, zwracając uwagę tylko na kompozycję klatki i rodzaj oświetlenia. W filmie kolorowym do tych dwóch momentów musi dojść umiejętność harmonijnego łączenia barw. Czerwone jabłko wśród zielonych liści wygląda pod gołym niebem harmonijnie, obok tych dwóch bowiem kolorów (czerwonego i zielonego) obecna jest i widoczna cała gama barw otoczenia — barwa nieba, barwa gałęzi, barwy ogrodu. Ta harmonia ulegnie w filmie zburzeniu, jeśli obiektyw ujmie czerwone jabłko w dwustronny tylko związek z zielenią liści drzew. Sztuka filmowa musi znaleźć dla swych obrazów samoistną, niezależną, dynamiczną interpretację harmonii barw. A to jest jeszcze jeden argument, który świadczy przeciw niewolniczemu kopiowaniu barw natury w filmie.

Kolor w filmie otwiera przed twórcą filmowym nowe drogi. Te nowe drogi pełne są niebezpieczeństw i trudności — prawdziwy artysta jednak nie cofa się przed nimi. Idzie naprzód.

Stanisław Różewicz

Przy obecnym stanie techniki filmu barwnego świadome, wkomponowane efekty malarskie dają się osiągnąć w całej pełni jedynie w kolorowych kreskówkach. Poważnym osiągnięciem na tym polu jest pełen humoru żart krótkometrażowy pt. „Kto rano wstaje" produkcji amerykańskiej.

STANISŁAW RZĘCKI

SPOJRZENIE w PRZYSZŁOŚĆ czyli wonkowne cywilizacji

Przed stu laty o filmie nikt nie marzył, przed pięćdziesięciu marzył już o nim każdy podlotek, a w dwadzieścia pięć lat później wzruszający żywy obraz przestał ludziom wystarczać.

Dlaczego?

Bo ludzkość nagle spostrzegła, że był niemy!

Gdy wreszcie przemówił, ta sama spostrzegawczą ludzkość po latach piętnastu zorientowała się, że jeszcze mu czegoś brak. Jest mianowicie płaski jak deska czyli „nieprzestrzenny".

Czemuż, u diaska, dawniej tego nie widzieli, choć był tak samo płaski?

„Apetyt wzrasta w miarę jedzenia" — mówi francuskie przysłowie.

Ponieważ jednak apetyt na nowości jest motorem postępu, nie trzeba go zwalczać. Czy istnieje obawa przesytu? Zdaję się, że nie. Ludzie mają zdrowe żołądki i potrafią wszystko strawić. Struś mógłby im nawet tego pozazdrościć!

Od wieków nic się nie zmieniło na tym najlepszym ze wszystkich światów: lud chce chleba i rozrywek. Z początku zadowalnia się najprostszymi i w nienajlepszym gatunku, potem domaga się coraz doskonalszych. Domaga się i — dostaje (rozrywki, nie chleb! O lepszy chleb zawsze było trudno)!

Jak to było z tym filmem dźwiękowym? Z początku mieliśmy nader skromne wymagania. Ktoś wył ponuro i dziko na ekranie, a my uważali to za śpiew. Strumyki huczały jak gromy, a słowik krakał jak wrona. Nic więc dziwnego, że film dźwiękowy na początku swej kariery miał wielu przeciwników nawet wśród wybitnych filmowców. Również Chaplin nie wróżył mu wielkiej przyszłości. Sceptycy grzebali dźwiękowiec zanim się rozwinął i okrzepł, a on mimo to zatriumfował i zdobył wkrótce ekrany i publiczność.

Bardzo dobrze — powiedzieli sobie ludziska — ale kiedy ujrzymy obrazy w kolorach naturalnych?

I znowu zaprzęgli się do pracy technicy. Powstały filmy cukierkowe, tęczowe, piernikowe, oślepiające, oszałamiające... Krótko mówiąc: nie kolorowe, lecz bajecznie kolorowe! Aż oczy bolały od tych skaczących po ekranie barwnych plam. Najgorzej wyglądały twarze. Kto kiedy oglądał u swych bliźnich tak ceglaste oblicza?

Ale i to zmieniło się na lepsze. Najnowsze filmy kolorowe są prawie dobre. Krzykliwość ustąpiła harmonii. Niektóre zdjęcia są rzeczywiście piękne.

Jednocześnie technicy zrealizowali jeszcze jedno marzenie wielbicieli kina: film trójwymiarowy. Płaskie dotąd postacie i przedmioty stały się plastyczne: koń „wyskakuje" z ram obrazu na widownię: przed piłką człowiek instynktownie zasłania się ręką: jednym słowem — cuda, cudeńka!

Za parę lat film płaski ustąpi miejsca przestrzennemu, jak niemy ustąpił dźwiękowemu.

I co dalej? Co będzie dalej, gdy rozśpiewany ekran da nam zupełną iluzję życia? Czy wynalazczość zatrzyma się w

swym zwycięskim pochodzie?

Nie, po stokroć — nie! My, miłośnicy kina już teraz żądamy kina „czuciowego". Dlaczego zaspokajacie wyłącznie wzrok i słuch? A reszta zmysłów? Pomyślcie: w kinie one drzemią! I mogą ulec atrofii! Od kina żądamy pełniejszych niż dotąd wrażeń i mamy nadzieję, że nasze aspiracje zostaną zaspokojone. Zapytacie, jak to zrobić? W zupełnie prosty sposób: połączcie nas z ekranem. W epoce elektryczności i fal magnetycznych nie będzie to nawet trudne. Podam swoją metodę, choć obawiam się, że mi ktoś ten pomysł skradnie: wyobraźmy sobie, że od ekranu biegną przewody zakończone dwiema zatyczkami i jedną blaszką. Zatyczki wtykamy do nosa (zmysł powonienia), blaszkę wkładamy do ust (zmysł smaku). Należy przy tym unikać omyłki, gdyż mogłoby to wywołać... pomieszanie zmysłów.

Z chwilą, gdy zatyczki i blaszka znajdą się na swoich miejscach, kontakt z ekranem uzyskany. Gotowe! Można puszczać!

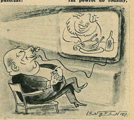
Czy rozumiecie tę rewolucję? Za jednym zamachem problem wyżywienia będzie rozwiązany. Nikt z nas nie będzie wydawał ciężko zarobionych pieniędzy na wyżerkę w restauracjach. Kupi sobie bilet do kina i obejrzy film pt. „Uczta Lucullusa". Jeszcze na ulicy będzie się oblizywał!

Nic to, że z początku róża będzie miała zapach śledzia, a kura w potrawce smak starej podeszwy. „Czuciowiec" prędko się udoskonali i zadowalniać będzie najwybredniejsze podniebienia. Mamy już praktykę z dźwiękowcami, które zaraz po wynalezieniu były praktycznie do niczego!

Zjedliśmy obiadek i odczuwamy pragnienie... Dokąd teraz iść? Obok dają film „Klęska alkoholizmu". Oprócz bimbru, siwuchy i zwykłego denaturatu demonstruje się działanie likierów, win i wódek w najprzedniejszych gatunkach... Już widzę, jak nasz smakosz głębiej zapycha blaszkę do ust i poprawia wtyczki w nosie... Smak, panie dzieju, zapach! Niebiański trunek! Jak to dobrze, że wyświetlają takie dydaktyczne filmy!

Po takich dwóch „seansach" człowiek poczciwy, najedzony i... podchmielony zdąża chwiejnym krokiem do domu wesoło podśpiewując jeden z popularnych „szlagierów" ery czuciowców.

Wyobraźmy sobie teraz powrót do rodziny,



Nie potrzeba dodawać, że podczas nagrywania filmu artyści „elektrycznie lub magnetycznie" byliby połączeni z aparatami rejestrującymi dokładnie ich wrażenia. W ten sposób na przykład uczucie sytości po wspaniałej uczcie udzieli się widzowi...

która „we łzach czeka i trwodze..."

Ale nie przesadzajmy.

I chociaż epokowe wynalazki z reguły pociągają za sobą fatalne skutki — w imię postępu trzeba się z tym pogodzić!

Stanisław Rzęcki

NIEPOTRZEBNI

KATHLEEN RYAN — Kathleen

Johnny z pomocą Sheila (F. J. Mc

TWÓRCY

Film pt. „Niepotrzebni mogą odejść" (Odd man out) zrealizowany został na początku bieżącego roku przez angielską wytwórnię „Two Cities". Scenariusz oparto na noweli F. L. Greena, brytyjskiego pisarza irlandzkiego pochodzenia. Utwór jego zyskał dużą popularność w Anglii i Ameryce — i jeszcze przed nakręceniem filmu został przetłumaczony na jedenaście języków. Przy opracowywaniu scenariusza brał udział R. C. Sheriff, autor głośnej swego czasu sztuki „Kres wędrówki".

Film zrealizował reżyser Carol Reed, twórca szeregu interesujących filmów a przede wszystkim dramatu z życia górników „Gwiazdy patrzą na nas" (1930), „Kipps" (1941), „Młodość Mr. Pitta" (1942) oraz wojennego obrazu „Droga naprzód" (1944). Po zakończeniu wojny Reed wraz z reżyserem amerykańskim Garsonem Kaninem zmontowali ze zdjęć dokumentalnych doskonały reportaż o ostatniej fazie działań wojennych aliantów przeciwko Niemcom pt. „Droga do sławy".

Główną rolę męską w filmie „Niepotrzebni mogą odejść" odtwarza najwybitniejszy dziś aktor angielski James Mason, znany w Polsce z doskonałych kreacji w filmach „Szary Lord" i „Siódma zasłona". Partnerką jego jest nowa aktorka, 23-letnia Irlandka Kathleen Ryan. Dalsze role odtwarzają Robert Newton, F. J. Mc Cormick i Cyril Cussack oraz inni wybitni aktorzy teatrów irlandzkich.

Prócz nadzwyczaj głęboko pod względem psychologicznym potraktowanego tematu, film „Niepotrzebni mogą odejść" odznacza się wspaniałą plastyką zdjęć, a nade wszystko mistrzowską reżyserią. Carol Reed potrafił w sposób par excellence kinowy odtworzyć tragiczne perypetie bohatera, posługując się subtelnymi, a zarazem pełnymi ekspresji i dynamiki środkami nowoczesnej sztuki filmowej. Praca ta zyskała zasłużone uznanie na festiwalu w Brukseli, gdzie film odznaczony został nagrodą za najlepszą reżyserię. Z. P.

Lukey zmusza Sheila do pozowania w swej pracowni

ROBERT NEW

MOGĄ ODEJŚĆ

ORMICK) opuszcza pracownię Lukeya

JAMES MASON — Johnny

ON — Lukey

Śmiertelnie ranny Johnny pozuje Lukey'owi. Obok Shell.

F I L M

Film opowiada historię ostatnich ośmiu godzin życia śmiertelnie rannego Johnny'ego, przywódcy nielegalnej organizacji irlandzkiej, działającej na terenie Ulsteru. Johnny po ucieczce z więzienia ukrywa się od pół roku u swych przyjaciół, przygotowując plan napadu na bank w celu zdobycia funduszy na prowadzenie dalszej akcji. W czasie ekspropriacji zostaje ciężko ranny, co utrudnia mu odwrót. W ostatniej chwili udaje mu się jednak skoczyć na stopień odjeżdżającego auta z towarzyszami, lecz na pierwszym zakręcie wypada na jezdnię. Odtąd rozpoczyna się jego gehenna. Johnny brocząc krwią i opadając z sił, rozpoczyna nocną wędrówkę po mieście, kryjąc się pod policją. Dennis, jego przyjaciel, odnajduje Johnny'ego, lecz w tym momencie zbliża się patrol policji. Chcąc ratować swego przywódcę Dennis skierowuje uwagę prześladowców na siebie. Ocalony chwilowo Johnny wlecze się z wysiłkiem ulicami. Przygodni ludzie dopomagają mu, ale nikt nie odważa się udzielić schronienia na dłuższy czas. Johnny czuje, iż jest obcą jednostką dla swego społeczeństwa, zaś prowadzona przez niego walka poczęła tracić nagle swój sens. Zmieniając swe kryjówki dowleka się Johnny wreszcie do uczęszczanej restauracji, gdzie odnajduje go zwariowany malarz awangardowy Lukey. Lukey przenosi go do swej pracowni, olśniony nagłą myślą namalowania portretu człowieka widzącego zbliżającą się śmierć. Niecodziennej scenie towarzyszy Shell — sprzedawca ptaków i wieczny student medycyny Tober. Johnny po opatrunku odchodzi, chcąc spotkać się z kochającą go Kathleen, mającą mu ułatwić ucieczkę przez morze. Niestety, jest już za późno. Otoczeni kordonem policji giną oboje, słysząc w ostatniej chwili gwizd odpływającego okrętu — symbol nieosiągniętej wolności.

FRAGMENT SCENARIUSZA Str. 10

NIEPOTRZEBNI MOGĄ ODEJŚĆ

FRAGMENT SCENARIUSZA

Studio malarza Lukey'a. Otwierają się drzwi, wchodzi Lukey, niosąc w ramionach bezwładne ciało Johnny Mc Queena.

LUKEY: — **Mam go. To Johnny.**
Tober wskazuje na kominek.

TOBER: — **Posadź go tam, przy ogniu.**

LUKEY: — **O, nie!**

Luckey idzie przez pokój, ciągle trzymając Johnny'ego na rękach. Zbliża się do fotelu, w którym zazwyczaj pozują mu modele. Usadawia go. Tober staje przy krześle i przechyla w tył głowę Johnny'ego. Lukey klęka przy fotelu i wypoczywa.

LUKEY: — **Spójrz, jego ramię.**
Tober rozchyla marynarkę Johnny'ego i bada jego ramię.

TOBER: — **Źle z nim.**
Zdejmuje kapelusz i zaczyna się rozbierać.

TOBER (do Shella): — **Zagotuj szybko trochę wody, wymyj miednicę i przynieś ją tutaj. Daj mi kawałek mydła karbolowego.**
Tober zawija rękawy koszuli i dalej mówi do Shella:

TOBER: — **Przynieś z pokoju moją teczkę.**

SHELL: — **Wiem, tę, w której są wszystkie srebrne nożyczki.**

Odwraca się i wybiega z pokoju, mijając Lukey'a, stojącego przy stalugach. Lukey wyjmuje z kieszeni butelki z piwem. Bierze rozpięte na ramie płótno i zakłada je na stalugi. Zapala reflektor i kieruje promień światła na twarz Johnny'ego. Jednocześnie Tober bada puls rannego.

TOBER (do Lukey'a): — **Co ty wyprawiasz?**

LUKEY: — **Spójrz na niego, Tober.**
Lukey zaczyna rysować.

LUKEY: — **Dotychczas malowałem tylko ludzi żywych. Ale ten jest inny. Jest bliski śmierci: widzi ją już...**

TOBER: — **Wiem, że jest umierający. Nie potrzebujesz mi tego mówić.**

LUKEY: — **W jego oczach mogę dojrzeć nadzwyczajne myśli.**

TOBER: — **Szaleńcze!**

LUKEY: — **To nie potrwa już długo.**

Tober stawia puste pudło po owocach koło fotelu. Obok stawia emaliowaną miednicę i dzbanek.

TOBER: — **Skoro tylko go opatrzę, pójdzie do szpitala.**

LUKEY: — **Przecież wiesz, kto to jest, prawda?**

TOBER: — **Wszystko jedno. Jeśli dostanie się szybko do szpitala może będzie żył...**

LUKEY: — **Jego życie jest już prawie stracone.**

TOBER: — **To mnie nie obchodzi.**

LUKEY: — **Łatasz jego ciało... i na co to? Żeby go skazali na śmierć i wykonali wyrok?**

TOBER: — **Co się z nim potem stanie, na to już nic nie poradzę.**

LUKEY: — **Nie możesz myśleć tylko o jego ciele, Tober. Ciało może umrzeć, ale dusza żyje.**
Shell podaje Toberowi teczkę z narzędziami.

SHELL: — **Tober, czy ty... czy będziesz go operował?**
Tober, rozcinając ubranie Johnny'ego, woła do Shella:

TOBER: — **Podaj mi tu gorącą wodę. Przynieś z szafy czysty ręcznik!**
Lukey przesuwa głowę Johnny'ego.

SHELL: — **Czy masz to... to, co tak czuć w szpitalu?**

TOBER: — **Dawaj tu, co ci kazałem.**
Lukey podchodzi do Tobera.

LUKEY: — **Trzymaj się w cieniu, Tober. Nie zasłaniał mi światła.**

TOBER: — **Dlaczego chcesz go malować?**

LUKEY: — **Zanim umrze, wiele jeszcze można o nim powiedzieć.**

TOBER: — **Tak, jak o nas wszystkich.**

LUKEY: — **Widzę!...**

TOBER: — **Bądź ostrożny! Możesz zobaczyć coś, czego nie zrozumiesz, coś co cię przerazi!...**

LUKEY: — **Rozumiem wszystko, co w nim widzę.**

TOBER: — **Co takiego?**

LUKEY: — **Prawdę. Prawdę o nas wszystkich.**

TOBER: — **Czy tylko to?**

LUKEY: — **Nie uniknie swego losu.**

TOBER: — **Nikt z nas przed losem nie ujdzie.**

SHELL: — **Czy on naprawdę kona?**

TOBER: — **My wszyscy konamy.**

SHELL: — **Czy mógłbyś tak go opatrzyć, żeby mógł pójść do domu. Naturalnie, poszedłbym z nim. Pójdę z nim razem!**

TOBER: — **Shell! W moim pokoju jest butelka koniaku. Przynieś ją tutaj.**

Lukey bierze w zęby pędzel — nalewa sobie szklankę piwa i pije. Tober bandażuje ramię Johnny'ego.

SHELL: — **Byłbyś wielkim lekarzem, Tober, gdybyś był ukończył swe studia. Nosiłbyś cylinder i eleganckie ubranie, miałbyś piękny dom i bogatych pacjentów. Nie potrzebowałbyś wstawać z łóżka przed 10 rano, kiedy ulice nie są jeszcze przewietrzone.**

Tober zakłada Johnny'emu rękę na temblak. Lukey znów maluje.

TOBER (do Johnny'ego): — **Ostrożnie... powoli...**

TOBER (do Lukey'a): — **Już jest gotów. Może jechać do szpitala. Pomóż mi go stąd zabrać.**

LUKEY: — **Niech jeszcze trochę odpocznie. Nie waż się go jeszcze ruszać.**

TOBER: — **Trzeba zrobić transfuzję krwi.**

LUKEY: — **A co mu to pomoże?**

TOBER: — **To mu przywróci siły, a może nawet uratuje życie.**

LUKEY: — **Ale jeszcze nie można go ruszać.**
Tober chwyta Lukey'a za ramię. Wyrywa mu pędzel z ręki i woła:

TOBER: — **Ty i twoje piekielne malowidła!**

LUKEY: — **Daj mu lepiej koniaku...**

TOBER: — **Czy myślisz, że po to opatrzyłem mu ramię, byś go tu zatrzymywał, podczas gdy on powoli kona?**
Shella zdenerwowała ta kłótnia. Wstaje i zwraca się do nich.

SHELL: — **Wam obydwu ani trochę na nim nie zależy, a biadacie i jęczycie nad jego ciałem i duszą... (do Lukey'a): — On ma duszę nieśmiertelną!... (do Tobera:): — Ale musi iść do szpitala! (do obydwóch): — To wprost dowodzi braku kultury! Decydujcie się prędko! Mam dość tych idiotyzmów z waszej strony!**

TOBER (do Lukey'a): — **Czy myślisz, że opatrzyłem jego rany po to, żebyś ty mógł go malować?**

LUKEY: — **Tyś tylko po to opatrywał go, by być dumnym ze swojej roboty, kiedy on się dostanie do szpitala.**

TOBER: — **Upiłeś się! Słuchaj, jeśli on umrze...**

LUKEY: — **Więc daj mu umrzeć spokojnie.**

TOBER: — **A co zrobimy, jeśli on skona naprawdę? Co powiemy policji? Przestań się kłócić.**

LUKEY: — **Zrobiłeś wszystko, co chciałeś. Pozwól mi teraz robić co ja zechcę.**

Johnny patrzy na obrazy Lukey'a, rozwieszone na ścianach studia. Wydaje mu się, że studio chwieje się, że obrazy schodzą ze ścian i ustawiają się w rzędy na środku. Johnny ma wrażenie, że jest w kościele.
Tymczasem Tober kłóci się dalej z Lukey'em.

TOBER: — **Nie pozwolę mu umrzeć tu na krześle!**

LUKEY: — **Nie mów nic o jego życiu. Czyż nie mówiłeś, że chcesz go wydać policji?**

TOBER: — **Chcę go wydać ludziom, którzy go wyleczą.**

LUKEY: — **Tak, a kiedy wyzdrowieje — przekażą policji.**

TOBER: — **Możliwe.**

LUKEY: — **A policja postawi go przed sądem!**

TOBER: — **Czy myślisz, że będę go ukrywał?**

LUKEY: — **Mówię ci, że powinien tu zostać. Spójrz na niego, Tober. Malowanie już mi nie zajmie dużo czasu.**

LUKEY: — **Daj mu wypocząć. Musi mieć spokój.**

TOBER: — **Idioto, czy nie rozumiesz niczego?!**

LUKEY: — **Widzę i rozumiem, a wiesz co? — Życie!**
Lukey kłóci się z Toberem. Jednocześnie Shell zbliża się do Johnny'ego i zaczyna z nim półgłosem rozmawiać.

TOBER: — **To życie należy do niego, nie do ciebie. Pomóż mi go zabrać!**

LUKEY: — **Nie, zostaw go. Nie zabieraj go, póki nie skończę malować.**

TOBER: — **Pijaku! Jeśli on umrze...**

LUKEY: — **Więc daj mu umrzeć w spokoju.**

SHELL: — **Słyszałeś... słyszałeś kiedyś o Ojcu Tomie?**

JOHNNY: — **Ojciec Tom? Ojciec Tom — staruszek, proboszcz od św. Katarzyny?**

SHELL: — **Tak, o nim mówię.**

TOBER: — **A co z nim zrobimy, jeśli naprawdę skona? Co powiemy policji. Przestań się kłócić!**

JOHNNY: — **Gdzie jest?**

I znów w oczach Johnny'ego portrety grupują się jak ludzie w ławkach kościelnych. Między nimi ukazuje mu się uśmiechnięta postać Ojca Toma. Lukey nie przestaje sprzeczać się z Toberem.

LUKEY: — **Zrobiłeś swoje, daj mi teraz wolną rękę.**

TOBER: — **Nie pozwolę mu umrzeć w tym fotelu.**

LUKEY: — **Nie mów o jego życiu. Przecież chcesz go wydać policji.**

TOBER: — **Wydać go ludziom, którzy go wyleczą.**

JOHNNY (do ukazującego mu się Ojca Toma): — **Powiedz mi, Ojcze... Powiedz to, co nam kiedyś mówiłeś...**

LUKEY (do Tobera): — **Tak, a jak wyzdrowieje oddadzą go w ręce policji.**
Ojciec Tom, który ukazał się Johnny'emu, zaczyna mówić ze swym charakterystycznym gestem rąk. Lukey i Tober jeszcze nie zaprzestali sprzeczki.

TOBER: — **Możliwe.**

LUKEY: — **A policja postawi go przed sądem.**

TOBER: — **Czy mam go ukrywać?**

LUKEY: — **Mówię ci, że powinien tu zostać.**

LUKEY: — **Spójrz na niego, Tober. Już niedługo skończę malować.**

JOHNNY (do Ojca Toma): — **Głośniej, Ojcze. Mów głośniej, nie mogę Cię dosłyszeć.**

LUKEY: — **Daj mu spokój. Musi wypocząć.**

TOBER: — **Idioto, czy nie widzisz niczego?**

LUKEY: — **Widzę. Widzę życie!**

TOBER: — **To życie należy do niego, nie do ciebie. Pomóż mi!...**

LUKEY: — **Zostaw go...**
Johnny wyprostował się na krześle, po chwili odchylił się w tył, oparł głowę na dłoni i zaczął mówić.

LUKEY: — **Patrz!**

JOHNNY: — **Zagłuszaliśmy zawsze twoje nauki naszymi krzykami, Ojcze. Nigdy nie słuchaliśmy cię naprawdę. Powtarzaliśmy bezmyślnie twoje słowa. Ale pamiętam... pamiętam te dni, kiedy byłem jeszcze małym chłopcem...**
Lukey i Tober patrzą z przerażeniem na majaczącego Johnny'ego.

JOHNNY: — **Kiedy byłem dzieckiem — jako dziecię mówiłem... jako dziecię myślałem.. jako dziecię rozumowałem... Ale gdy stałem się mężczyzną — odrzuciłem moje dziecińswo...**
Johnny w gorączce wstaje z fotelu i przemawia silnym głosem:

JOHNNY: — **Choćbym mówił językami ludzkimi i anielskimi a nie miał w sobie miłosierdzia — będę jako brzęczący mosiądz i jękliwy czynel... Choćbym miał dar proroczy i pojął wszelkie tajemnice i całą poznał wiedzę.... Choćbym miał wiarę tak silną, że szczyty górskie poruszałaby — a nie miał w sobie miłosierdzia... jestem niczym!...**
Johnny zmęczony opada na fotel. Lukey woła przerażony do Tobera:

LUKEY: — **Oszalał! Stracił zmysły!...**
Tober idzie w stronę drzwi. Tuż przed wyjściem mówi

TOBER: — **Majaczy... Idę po karetkę pogotowia.**
Tober wyszedł. Lukey maluje dalej. Shell zbliża się do Johnny'ego siedzącego z przymkniętymi oczyma na fotelu. Gdy Shell zaczyna mówić, Johnny otwiera oczy i zwraca głowę w jego stronę.

SHELL (do Johnny'ego): — **Ojciec Tom czeka na ciebie. Jest u niego dziewczyna imieniem Kathleen. Czy doszedłbyś do domu Ojca Toma, gdybym ci pomógł iść?**
Johnny wstaje z krzesła. Zakręciło mu się w głowie, chwycił ręką za biegnący nad fotelem sznur od lampy. Szarpnięty sznur przewraca stalugi. Johnny wstaje i idzie z pomocą Shella ku drzwiom. Lukey podnosi płótno z podłogi i ogląda je. Shell i Johnny wychodzą. Na odgłos zamykających drzwi, Lukey ogląda się, ale wreszcie macha ze zrezygnowaniem ręką i odrzuca precz swój obraz. Johnny schodzi z pomocą Shella ze schodów.

SHELL (do Johnny'ego): — **Chodź... Naprzód. Idziesz doskonale... Chodź, chodź. Brawo! Jesteś naprawdę mężczyzną!...**
Shell poprawia Johnny'emu ubranie i mówi, przynaglając go.

SHELL: — **Idź... dobrze... dobrze... naprzód...**
Johnny gwałtownym ruchem odpycha Shella od siebie.

JOHNNY: — **Wskaż mi drogę!**
Shell idzie naprzód i ruchem ręki przynagla Johnny'ego.

SHELL: — **Dobrze, Johnny, pokażę ci... Chodź... Brawo, chłopcze! Chodź, chodź... Dobrze, Johnny... Chodź!...**

F. L. Green i R. C. Sheriff
tłum.: Jerzy Brodzki

Johnny, Lukey, Shell i Tober w scenach, rozgrywających się w pracowni malarskiej.

MARLENA DIETRICH

GWIAZDA KTÓRA NIE DAJE ZA WYGRANĄ

Marlenę Dietrich zaliczano długi czas do najwybitniejszych gwiazd ekranu. Sylwetka jej promieniowała niepokojącą zmysłowością, jakimś tajemniczym i kuszącym urokiem. Imponowała swymi rasowymi, smukłymi nogami, które naturalnie lubiła przy każdej okazji odsłaniać, prowokującym spojrzeniem zamglonych oczu, leniwymi ruchami smukłej kibici, głębokim altowym brzmieniem dziwnie sugestywnego głosu. Jednym słowem — skupiała w sobie wszystko to, co przed kilkunasty laty zwało się popularnie „sex-appealem". Naturalnie, zwolennikami jej filmów byli w pierwszym rzędzie mężczyźni. Ale i kobiety przepadały za filmami tej gwiazdy, gdyż roztaczała wokół siebie przepych wspaniałych, oryginalnych i często ekscentrycznych toalet.

Kreacje Marleny były prawie zawsze głęboko tragiczne, nad postaciami, które odtwarzała, ciążył nieodmiennie jakiś fatalizm. Opętane miłością staczały się w przepaść („X-27"), zdobywały się na największe ofiary dla ukochanego mężczyzny, przekreślając całe dotychczasowe życie („Maroko") lub też, obojętne i odpychające, doprowadzały go do upadku („Błękitny Anioł").

Marlena Dietrich w filmie „Płomień Nowego Orleanu"

Niejeden purytański krytyk i recenzent filmowy uderzał na alarm, przestrzegając przed zgubnymi skutkami demoralizacji, jaką szerzyła wśród młodzieży Marlena swymi uśmiechami, nogami i kuszącymi negliżami. Na te lamenty, przestrogi i jeremiady patrzymy dziś z pobłażliwym uśmieszkiem, uważając je za grubą przesadę i parafiańszczyznę.

W początkach swej kariery filmowej (a były one bardzo skromne) — nie różniła się Marlena niczym od kilku tuzinów przeciętnych, drugorzędnych aktoreczek niemieckich. Typem zewnętrznym i urodą nie przypominała zupełnie siebie samej z późniejszych lat. Była bardzo nieciekawa na ekranie — w życiu prywatnym, jako pani Sieber, wzorowa żona i matka. Najbardziej popularnym z jej pierwszych obrazów był film **„Całuję twoją dłoń, Madame"**, w którym Marlena wystąpiła obok bardzo popularnego w tym czasie komediowego amanta Harry Liedtke. W filmie tym nie miała jeszcze prawie nic z późniejszego „wampa".

Odkrył ją dopiero, wsławił i ustalił jej zewnętrzny typ znany reżyser Joseph von Sternberg. Był on dla Marleny tym, czym ongiś Lubitsch dla Poli Negri. Jeden film nakręcony pod jego reżyserią dla „Ufy" — i Marlena staje się gwiazdą.

Tym filmem był **„Błękitny Anioł"** (Niebieski motyl) według powieści Henryka Manna pt. „Profesor Unrath". Marlena usidlała podstarzałego profesora gimnazjalnego swym czarem, sfinksowym spojrzeniem i nuconymi grubym głosem kupletami. Ten stracił przez nią pozycję społeczną, ożenił się z tą trzeciorzędną śpiewaczką kabaretową i stoczył się w końcu na dno. Trawiony zazdrością posunął się aż do zbrodni i na wpół obłąkany zakończył życie.

Film ten utorował Marlenie drogę do Hollywood. Podpisuje wieloletni kontrakt z amerykańską wytwórnią „Paramount". (Wraz z nią podpisuje z „Paramountem" kontrakt reżyser Sternberg).

Olbrzymia reklama poprzedziła jej pierwszy amerykański film **„Maroko"**, który świetnie wyreżyserował Sternberg. „Maroko" — to prosta i wzruszająca historia miłości algierskiej śpiewaczki Amy Jolly, występującej w spelunce, do tajemniczego legionisty (Gary Cooper). Dla niego rzuca ona widoki dobrobytu u boku bogatego adoratora (Adolf Menjou) i wyrusza w ślad za ukochanym na pustynię.

Następne filmy Marleny reżyserował stale Sternberg. Może najlepszą i najsilniejszą ze swych kreacji stworzyła aktorka w filmie **„X — 27"** (rola kobiety-szpiega, która pada ofiarą swej fatalistycznej miłości do agenta wywiadu wrogiego mocarstwa w czasie pierwszej wojny światowej). Ciekawa też była jej kreacja w świetnym filmie **„Szanghaj-Express"**. Tu Marlena grała wraz z doskonałym aktorem Clive Brookiem i charakterystycznym Warnerem Olandem. Historia tajemniczej Szanghaj-Lilly — kobiety z półświatka, przeobrażonej i odrodzonej przez szlachetną miłość, rzucona na egzotyczne, awanturnicze tło zamieszek i walk rewolucyjnych Dalekiego Wschodu była w miarę sensacyjna, romantyczna i wzruszająca. Następne jej filmy: **„Blond Venus"** (partner — Herbert Marshall) i **„Kaprys hiszpański"** (Cezar Romero i Lionel Atwill) są już znacznie słabsze.

W ostatnim, zupełnie chybionym filmie Sternberga z Marleną pt. **„Imperatorową"**, artystka starała się bez powodzenia wcielić w postać carowej Wszechrosji, Katarzyny Wielkiej.

Niezbyt udanym filmem Marleny była również **„Pieśń nad pieśniami"**, którą reżyserował bardzo ciekawy i oryginalny swego czasu reżyser — Rouben Mamoulian. Znana powieść H. Sudermanna dostarczyła wątku do tego obrazu. Marlena, jako młoda żona starego generała (Lionel Atwill) po długiej walce wewnętrznej obdarzyła swą miłością młodego i utalentowanego rzeźbiarza (Brian Aherne).

Dla „Paramountu" nakręcił też jeden film z Marleną Dietrich słynny reżyser Frank Borzage (twórca niezapomnianego „Siódmego Nieba"). Film ten pt. **„Pokusa"** przedstawiał dzieje zawodowej przestępczyni, którą nawraca i na prostą drogę życia sprowadza wielka miłość do współtowarzysza (Gary Cooper) długiej podróży samochodowej. Także słynny Ernest Lubitsch nakręcił pełną kultury i subtelnych point komedię pt. **„Eskapada"** (The Angel), w którym Marlena lawirowała zręcznie wśród wierzchołków typowego trójkąta małżeńskiego, jaki tworzyła wraz z Herbertem Marshallem i Melvynem Douglasem.

Gdy kontrakt Marleny z „Paramountem" wygasł, nakręciła piękny kolorowy film dla wytwórni „United Artists" pt. **„Ogród Allacha"** wg znanej powieści Roberta Hichensa. Reżyseruje go nasz rodak Ryszard Bolesławski a partnerem jej jest świetny, do dziś bardzo lubiany i „kasowy" Charles Boyer. Była to wzruszająca historia mnicha, który uciekł z klasztoru i, chcąc zakosztować szczęścia ziemskiego, wstąpił w związek małżeński. Dręczyły go jednak wyrzuty sumienia. Poczucie sprzeniewierzenia się Bogu i złamania ślubów zakonnych wyrywa go z objęć kochającej żony i kieruje z powrotem do furty klasztoru.

Ostatnio przed wojną widzieliśmy Marlenę w angielskim filmie reżyserii Jacquesa Feydera **„Rycerz bez zbroi"** (Hrabina Władinow). Partnerem jej był angielski aktor Robert Donat, a treść filmu została osnuta na tle rewolucji rosyjskiej.

Skala talentu Marleny okazała się jednak dość ograniczona, a możliwości wyzyskania jej w rolach innego rodzaju niż tajemnicze „wampy" — prawie żadne. Zawsze była jednakowa, zasklepiona w chłodnej masce tajemniczego i uwodzicielskiego „sfinksa" — znużyła publiczność monotonią odtwarzanych typów i, mimo szumnej reklamy, przestała budzić większe zainteresowanie. Nie miała bowiem tej iskry życia i prawdziwego talentu, która tak wiąże publiczność z aktorem, pozwala przemawiać do jej uczuć, porywa i urzeka każdą nową, zawsze inną kreacją. Marlena miała tylko swą niezmienną, efektowną pozę. Była sfinksem bez tajemnicy.

Mimo to nie dała za wygraną. Nie potrafiła wyczuć momentu, kiedy należało wycofać się z filmu w pełni triumfu i sławy, jak to uczyniła inna sławna gwiazda — Greta Garbo. — Marlena usiłuje uparcie pozostać w blasku jupiterów.

Pomimo, iż jest rodowitą Niemką, zerwała od dawna ze swą hitlerowską ojczyzną a nawet przyjęła obywatelstwo amerykańskie. W stosunku do Ameryki była tak dalece lojalna, iż w czasie inwazji aliantów na zachodnią Europę występowała w przyfrontowych teatrzykach armii amerykańskiej. Przysparzała sobie nowych zwolenników, czyniąc przy lada okazji reklamę tak niezbędną dla gasnącej gwiazdy. Zaraz po wojnie nakręciła we Francji film **„Martin Roumagnac"**, mając za partnera Jeana Gabin. Następnie powróciła do Ameryki, gdzie nakręciła dla wytwórni „Universal" dwa nowe filmy.

Czy Marlena potrafi nadal zainteresować sobą publiczność i wzniecić na nowo mocno przybladłą sławę — ocenimy niebawem sami, oglądając ją w amerykańskim filmie **„Płomień Nowego Orleanu"**, który ma pojawić się na naszych ekranach.

Bolesław Sołtys

„Błękitny Anioł" (1929)

„X — 27" (1931)

„Blond Venus" (1932)

„Pieśń nad pieśniami" (1933)

GŁUPI PROCES

Ostatnio w Stanach Zjednoczonych pod płaszczykiem „zwalczania działalności antyamerykańskiej" prowadzi się na szeroką skalę zakrojoną nagonkę przeciwko elementom postępowym we wszystkich dziedzinach życia. Utworzono nawet specjalną komisję do badania „działalności sprzecznej z interesami USA". Po czystce, przeprowadzonej w administracji amerykańskiej, przyszła kolej na... film.

Widz europejski tak chętnie uczęszczający na filmy produkowane przez Hollywood, nie podejrzewa nawet, jaką wagę przywiązuje się w Ameryce do propagandy, szerzonej przy pomocy filmu. Oto w końcu ub. miesiąca wspomniana komisja rozpoczęła w Waszyngtonie przesłuchiwanie najwybitniejszych osobistości ze świata filmowego, nie wyłączając popularnych gwiazd, podejrzanych o przekonania lewicowe i działalność antyamerykańską. Zapowiedź tego procesu wywołała w całym społeczeństwie ogromne oburzenie. Odezwało się szereg głosów znanych osobistości ze świata kulturalnego, które otwarcie stwierdziły, że jest to poderwanie zasad „wolności amerykańskiej".

Pomimo dużego oporu ze strony sfer aktorskich, komisji do badania „działalności antyamerykańskiej" udało się doprowadzić do zaaranżowania serii specjalnych przesłuchań. Jako pierwsi byli przesłuchiwani producenci **Jack Warner** z wytwórni „Warner Bros" i **Louis B. Mayer** z „Metro". Posiedzenia komisji otoczono sztuczną tajemnicą. Korespondenci prasowi dowiedzieli się jednak, że pytania dotyczyły trzech filmów: **„Misja do Moskwy"**, **„Gwiazda północy"** i **„Pieśń o Rosji"**.

Filmy te zostały wyprodukowane w czasie wojny, gdy Związek Radziecki cieszył się niezwykłą sympatią społeczeństwa amerykańskiego.

Wśród pozwanych znajdowały się znane nam doskonale gwiazdy: **Robert Taylor, Gary Cooper, George Murphy, Adolf Menjou** i **Robert Montgomery**, poza tym **Walt Disney**, reżyser **Leo Mc Carey** i producent **Sam Goldwyn**.

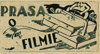
Na wiadomość o procesie 40 czołowych aktorów filmowych i scenicznych, jak również reżyserów i pisarzy, wraz z trzema senatorami wzięło udział w apelu radiowym piętnującym nagonkę. Grupa aktorów przeleciała z Hollywood i Nowego Jorku do Waszyngtonu, by założyć protest w tej sprawie.

Na temat samego przebiegu procesu brak jest jeszcze szczegółowych i wiarygodnych informacji.

Prezes MPAA, uważany za „dyktatora filmowego" — Eric Johnston, który w lecie br. bawił w Polsce, zmuszony był oświadczyć w sprawie procesu:

„Nie mogę się w żadnym razie zgodzić z teorią — powiedział Johnston — że w Hollywood prowadzona jest antyamerykańska działalność. Aktorzy filmowi zeznający zgodnie z zaleceniami komisji czynią to przede wszystkim dla utrzymania swych stanowisk. Czynniki rządowe starać się będą podporządkować sobie film jako jeden ze środków propagandy. Ludzie w rodzaju Adolfa Menjou uważają, że trzeba być obecnie bardziej katolickim niż sam papież. Dlatego zeznają w sposób tak lojalny, że budzi to wybuchy śmiechu. Nie jestem pesymistą, zakończył Johnston — **ale jeżeli sprawy pójdą dalej tą samą drogą, stracę wiarę w Amerykę."**

Szersze omówienie tej imprezy, która nie tylko kompromituje władze amerykańskie, ale jest jaskrawym przykładem tendencji narzucanych dziś społeczeństwu przez rząd USA, zamieścimy w następnym numerze „Filmu". **(xy)**



PODRÓŻ K. WYKI DO KRAINY FILMU

We wrześniowym n-rze **„Twórczości"** ogłosił **Kazimierz Wyka** obszerny essay pt. **„Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa"**. Jest to zdaje się pierwsza u nas pozycja z zakresu krytyki, mająca za temat rozważania o filmie i jego związkach z innymi dziedzinami twórczości artystycznej, jak literatura, malarstwo, muzyka itd. Zagadnienia estetyczne rozpatruje Wyka pod kątem ogólnych zależności początkowego zamierzenia artysty, ostatecznej formy dzieła i wreszcie sposobów kontaktu dzieła sztuki z odbiorcą. Film, będąc dzieckiem epoki techniki, różni się od innych sztuk zdecydowanym udziałem czynników technicznych, tak w trakcie jego tworzenia, jak i demonstrowania. Film nie może istnieć w oderwaniu od techniki, lecz w chwili, gdy objawia się, tj. w czasie projekcji, jest sztuką najbardziej wyzwoloną z faktury i czynników materialnej formy. Ta dziwna struktura utworu filmowego postawiła go początkowo poza nawiasem zespołu Muz. Krytyce i estetyce brakowało bowiem pojęć, które by potrafiły określić i z kolei umiejscowić na Parnasie nowego intruza, bękarta mechaniki i rzemiosła. Dopiero na przestrzeni lat wywalczył sobie film nobilitację, znajdując coraz liczniejsze pokrewieństwa wśród innych sztuk. Wyka szczegółowo bada płaszczyzny styczne poszczególnych dziedzin twórczości, a zwłaszcza styczność filmu z literaturą. Przeprowadzona analogia między powieścią i filmem należy do najciekawszych partii studium Wyki. W całej pracy przewija się przeświadczenie, iż następuje okres coraz większego rozkwitu sztuki filmowej, która nie powiedziała jeszcze swego ostatniego słowa. Młoda, dynamiczna sztuka filmowa wyrosła na naszych oczach, dokonała największej rewolucji artystycznej, której rezultatów nie możemy obecnie jeszcze przewidzieć.

Do minusów, tej świetnej i oryginalnej rozprawy, należy zbyt poetyckie potraktowanie tematu, co osłabiło charakter krytyczny pracy, pozbawiając argumentacje i wywody oparcia o ścisłość naukową. W całości jest to jednak bardzo ciekawa i wartościowa próba analizy zagadnień estetycznych filmu na tle ogólnych problemów sztuki. **(zen.)**

... I EGZORCYZMY A. WAŻYKA

Adam Ważyk zaatakował na łamach **„Odrodzenia"** (nr 41) powyżej omówioną rozprawę K. Wyki, nazywając ją próbą **„demonicznej teorii kultury"**. Zarzuciwszy Wyce brak precyzji w formułowaniu postulatów, ogólne mętniactwo, niezgodność z faktami i zbytnie przejęcie się rolą filmu — Ważyk punkt za punktem zbija tezy „podróży do krainy nieprawdopodobieństwa". Pod uderzeniami logicznych argumentów, studium Wyki poczyna tracić na spoistości i swej wartości krytycznej, pozostając raczej imprezą literacką. Ważyk twierdzi, iż tylko „przewrotne prawo demona" wynalezione przez Wykę, może wyjaśnić zależność i związki między poszczególnymi sztukami, jako funkcje techniki danych gałęzi twórczości. Nieuwzględnienie momentów socjologicznych, zignorowanie ogólnie wiadomych faktów z historii filmu, literatury, muzyki i malarstwa, spowodowało teoretyzowanie z gruntu fałszywe. Ostro oceniwszy metodę badawczą obraną przez Wykę, Ważyk nazywa ją w końcu unowocześnioną scholastyką. Trzeba przyznać, że rzeczowość artykułu Ważyka, w połączeniu z ciętą i błyskotliwą metodą polemiczną, dały w sumie rzecz na najwyższym poziomie publicystycznym.

Należy się cieszyć, iż nareszcie prasa literacka wciągnęła w orbitę swej krytyki problemy związane z estetyką. Dyskusja **Ważyk contra Wyka** powinna zainteresować wszystkich, kogo obchodzą teoretyczne zagadnienia sztuki fimowej.

(zen.)

SEMPOLIŃSKI O FILMIE

„Ilustrowany Kurier Wrocławski" zamieścił w n-rze 82 wywiad, jaki przeprowadził jeden z jego współpracowników ze znanym aktorem **Ludwikiem Sempolińskim**. Z rozmowy tej przedrukowujemy fragment, w którym L. Sempoliński wypowiada się na temat przyszłości filmu polskiego a komedii filmowej w szczególności.

„Trzeba znać atmosferę przedwojennego filmu w Polsce, aby ocenić należycie postęp, jaki w pewnej mierze dokonał się, i możliwości, jakie tkwią obecnie w twórczości filmowej w Polsce — mówi Ludwik Sempoliński. W roku 1938 zaczął film nasz wydobywać się z okropnych nizin, w jakich znajdował się do tej pory z powodu braków personalnych i technicznych. Fala prześladowań hitlerowskich nagnała nam fachowców o olbrzymiej praktyce i doświadczeniu. Do takich nabytków należał m. in. Rotmil, wysiedlony z Niemiec Żyd z Ufa-Filmu, znakomity dekorator wnętrz. Od czasu jego udziału w polskim filmie szliśmy naprzód siedmiomilowymi krokami. Mimo to jednak sprawa była utrudniona z powodu spekulacji prywatnych producentów filmowych, którzy dyktowali rodzaj i sposób produkcji. Nikt nie miał w tym wypadku nic do powiedzenia, bo wszystko zależało od finansisty i od jego życzeń.

Dziś sytuacja zmieniła się zasadniczo. Na produkcję filmową uzyskało wpływ bezpośrednio państwo. Jeżeli na razie ze zrozumiałych względów a więc przede wszystkim z powodu braków, o których poprzednio wspomniałem, film nasz jest dopiero w początkowej fazie rozwoju i pozostawia jeszcze wiele do życzenia, tym niemniej jednak posiada on znakomite możliwości rozwoju, których poprzednio nie miał.

Pytam Ludwika Sempolińskiego, jaką przyszłość prorokuje polskiej komedii filmowej i czy zamierza w jej tworzeniu brać udział.

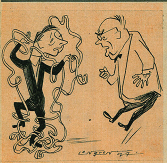
— Naturalnie — pada odpowiedź. — Z zupełnie zrozumiałych względów nie jest na razie pora na komedię filmową. Muszą przejść wielkie filmy, jak Oświęcim i tym podobne. Jest to zupełnie jasne. Lecz po nich przyjdzie na pewno kolej i na nas. Zdaje mi się, że jest zrozumiałe, iż jestem jednym z kandydatów do polskiej komedii filmowej. Spodziewam się, że polską komedię filmową, wyzwoloną od wpływu prywatnego finansisty, czeka wspaniała przyszłość."

DZIWNA DEPESZA

Goniec Kroniki Filmowej, nadający zwykle korespondencję na poczcie, był niedawno świadkiem wielkiego poruszenia, wywołanego wśród urzędniczek w telegrafie tekstem pewnej depeszy, skierowanej za granicę. Dopiero po wyjaśnieniach, że chodzi o materiały do Kroniki — depesza została nadana.

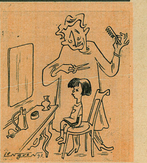
Tekst owej depeszy w tłumaczeniu brzmiał jak następuje:

„Pathe News, Londyn.
Przyślijcie natychmiast egipską cholerę. PKF.



...Trudno, muszę się przyznać, panie reżyserze, ja nigdy nie pracowałem przy montażu filmu.
Rys. Lengren

— Czy pan popełnił samobójstwo z miłości do gwiazdy filmowej?
(„L'Écran Français")



Proszę mi tylko grzywki nie obcinać, bo ja się stylizuję na Katarzynę Hepburn.
Rys. Lengren

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

BUŁGARIA

● Przedsiębiorstwo państwowe „Bułgarskoje Dieło“ przystąpiło do budowy centralnego ośrodka filmowego, gdzie powstawać będą bułgarskie filmy artystyczne, kulturalne, naukowe itd.

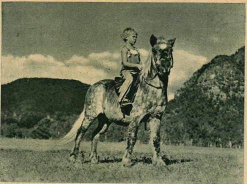
● Dotychczasowa produkcja „Bułgarskoje Dieło“ ograniczyła się do filmów dokumentalnych. W 1946 powstały 4 filmy: „Siła słabych“, „Szaleństwo“, „Jeden dzień w Sofii“ i „Ludzie wśród mgieł“ (wyróżniony na tegorocznym festiwalu w Wenecji).

● Wśród tegorocznej produkcji zanotować należy następujące obrazy: „Jasne dni“ — film o wczasach pracowniczych, ilustrujący najpiękniejsze zakątki Bułgarii.

„Rybacy Morza Czarnego“ — film wyprodukowany wspólnie z Czechosłowackim Przedsiębiorstwem Filmowym.

„Zamknięty świat“ — ciekawy reportaż o Bułgarach — mahometanach, którzy żyją w egzotycznej okolicy gór Rodopu.

„Miasto czarnego złota“ — film o trzech podstawowych elementach przemysłowych: — wodzie, elektryczności i węglu. Reportaż ten ilustruje pełną poświęcenia pracę robotników bułgarskich, dążących do podwyższenia stopy życiowej całego kraju.



Nicky Yardley w drugim australijskim filmie „Boże Narodzenie“ reżyserii Ralpha Smarta — współtwórcy filmu „Zwycięzcy stepów“.

ANGLIA

● Francuska gwiazdka Giselle Preville występuje w brytyjskim filmie reżyserii Michaela Balcona pt. „Pod wiatr“.

● Producent filmu „Siódma zasłona“ Sidney Box zaangażował Jean Simmons, bohaterkę filmu „Wielkie nadzieje“, „Czarny Narcyz“ i „Hamlet“ do głównej roli w filmie „Do zobaczenia, na jarmarku“ według książki Anthony Torne'a.

● Scenarzysta filmu brytyjskiego o obronie Warszawy („Niebezpieczna poświata księżyca“) Terence Young ukończył film pt. „Lustrzany korytarz“. Plenery były nakręcone w Walii, podczas gdy zdjęcia wnętrz w studio Buttes Chaumont pod Paryżem. Scenariusz napisała Edna Romney, która występuje też w roli głównej obok Erica Portmana.

● Na uroczystej premierze brytyjskiego filmu „Odbierz mi życie“ w Oslo obecny był król norweski Haakon. Norweżka Greta Gynt, grająca główną rolę w tym filmie, przeleciała specjalnie samolotem z Anglii, aby być obecną na premierze.

● Do baletu „Czerwone buciki“ w filmie pod tym samym tytułem trzeba było uszyć 200 kostiumów w osiem godzin. Ta rekordowa praca powiodła się i scena baletowa odbyła się na czas.

STANY ZJEDNOCZONE

● Film „Łuk triumfalny“ według powieści E. M. Remarque'a nie trafił do przekonania publiczności amerykańskiej. Wobec tego znalazł się on jeszcze raz na stole montażowym, przy czym skrócono go o... godzinę i 8 minut! Dotychczas wyświetlanie trwało 3 i pół godziny, obecnie 2 godziny i 22 minuty.

● Najnowszy film Ray Millanda i Marleny Dietrich pt. „Złote kolczyki“, reżyserii Mitchele Leisena, wszedł na ekran. Film opowiada o przygodach amerykańskiego żołnierza zamieszanego w historię szpiegowską w czasie wojny w Niemczech. Marlena gra cygankę, ułatwiającą ukrywanie się spadochroniarza. Mimo sensacyjnej treści film nie znalazł uznania krytyki i publiczności.

● Wytwórnia „Metro“ przystąpiła do nakręcania nowej wersji znanego w Polsce filmu „Życie ulicy“. W pierwszej wersji grali Luiza Rainer i Spencer Tracy, reżyserował Frank Borzage. Obsada nowego filmu jeszcze nieustalona.

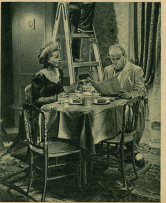
● Bohaterka filmu „Moja siostra Eileen“ Rosalind Russell stała się obecnie producentką filmów, niezależną od wielkich wytwórni. W pierwszym swym filmie „Aksamitne dotknięcie“ wystąpi obok Sydneya Greenstreta i Claire Trevor.

● W filmie „Zimowe spotkanie“ Bette Davis ma nowego partnera, który dziwnym zbiegiem okoliczności nazywa się James Davis. Dotychczas wystąpił tylko w małej rólce obok Van Johnsona w filmie „Romans Rosy Ridge“.

● Judy Garland po półrocznym leczeniu nerwów w szpitalu powróciła do pracy w filmie. Wystąpi w rewii filmowej „Wielkanocna parada“.

● Młoda tancerka Cyd Charisse złamała nogę w czasie tańca w filmie „Tylko z tobą na wyspie“. Ponieważ przerwa w pracy potrwa 4 tygodnie, wytwórnia zdecydowała się wykreślić cały taniec ze scenariusza.

● „Pan Blanding buduje dom ze snów“ — oto dziwny tytuł filmu, w którym występują Myrna Loy, Cary Grant i Melvyn Douglas.



Vera Warenowa i Bedrich Karen w filmie czeskim reżyserii K. Steklego „Syrena“.

Z. S. R. R.

● Podobnie jak w innych krajach kinematografia wąskotaśmowa w Z. S. R. R. jest przedmiotem zainteresowań miłośników filmu amatorskiego. Radziecki film amatorski różni się jednak od zagranicznego swym kolektywnym, społecznym charakterem. Amatorzy w innych krajach filmują głównie na własny użytek, dla rodziny lub niewielkiego koła swych bliskich znajomych. Prace radzieckich amatorów są wykorzystywane w szerszym niż gdzie indziej zakresie. Zdjęcia ilustrujące życie wybitnych osobistości, obyczaje najdalszych zakątków kraju, pracę przemysłu, wydarzenia polityczne, sportowe i kulturalne — mogą być włączone do dokumentalnych, naukowych a nawet fabularnych filmów. Dzięki współpracy kół amatorów powstają krótkometrażowe filmy o różnorodnym charakterze, dostępne szerszej publiczności.

Eksploatacja filmów 16 mm przybiera coraz szersze rozmiary i jest podstawą repertuaru kinowego kołchozów, klubów, świetlic itp. w mniejszych miejscowościach i osiedlach. W r. 1948 sieć kin wiejskich zostanie w dużym stopniu przestawiona na wąską taśmę.

Film wąskotaśmowy oddał nieocenione usługi podczas wojny i obecnie znajduje coraz większe zastosowanie we wszystkich dziedzinach życia. Z początkiem roku przyszłego radziecki przemysł kino-techniczny przystąpi do masowej produkcji wąskotaśmowych aparatów do zdjęć i projektorów.

Č. S. R.

● Reżyser filmu „Ludzie bez skrzydeł“ Franciszek Cap zaczął swą karierę jako autor scenariuszów filmowych i asystent reżysera. Pierwszy film nakręcił w roku 1939. W czasie wojny zrealizował kilka wybitnych filmów jak „Mgły na błotach“, „Dziewczyna z Beskidów“ i inne. Film „Ludzie bez skrzydeł“ jest jednak koroną jego twórczości reżyserskiej.

● Bohater filmu „Ludzie bez skrzydeł“ Gustaw Nezwal występował poprzednio w filmach „Zamaskowana narzeczona“, „Nocny motyl“, „Muzykalna Liduszka“ i „Jan Cimbura“.

● Film „Syrena“, nagrodzony w Wenecji, cieszy się nadal ogromnym powodzeniem. Są to dzieje pewnej kobiety, która walczy o lepszą przyszłość swego narodu w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Bohaterkę gra Vera Warenowa.

JUGOSŁAWIA

● Główny wysiłek kinematografii jugosłowiańskiej skierowany jest w stronę filmów dokumentalnych. Trzeba zaznaczyć, że przed wojną Jugosławia w ogóle filmów nie produkowała. Najlepsze filmy: „Śladami czwartej i piątej ofenzywy“, „Droga młodzieży“ i „Młodzież buduje“ oraz film naukowy „Rtęć“ — otrzymały odznaczenia na festiwalach filmowych w Locarno i Wenecji.

● Pierwszy pełnometrażowy film artystyczny pt. „Sławica“, wyprodukowany w bieżącym roku, mówi o walkach wyzwoleńczych Jugosłowian przeciw niemieckim i włoskim najeźdźcom. Film ten cieszy się ogromnym powodzeniem.

● Studia w Belgradzie kończą nakręcanie trzech dalszych filmów pełnometrażowych. Są to: „Jak powódź“ — film z życia młodzieży jugosłowiańskiej w pierwszych dniach niemieckiej okupacji, „Sofka“ według powieści Borysa Stankowicza i „Ludzie z drogi młodych“ o powojennej pracy młodzieży. W atelier w Zagrzebiu znajduje się na ukończeniu film pt. „Naród ten będzie żył“ według scenariusza znanego poety Branko Czepicza. Jest to opowieść o walce Bośniaków przeciwko przemocy hitlerowskiej.

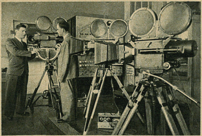
● W ramach pięcioletniego planu odbudowy przewidziano budowę od podstaw przemysłu filmowego. Zgodnie z planem przeznaczono półtora miliona dynarów na pierwszą fazę budowy. Przewiduje się w roku 1951 produkcję 40 filmów pełnometrażowych oraz 100 filmów dokumentalnych.

● Każda republika sfederowanej Jugosławii będzie dysponować własnym ośrodkiem filmowym, przy czym na przedmieściu Belgradu (Koszutniak) powstanie jugosłowiańskie Hollywood liczące 2.000 stałych mieszkańców — pracowników filmu.

● Przed wojną w Jugosławii było 450 kin. Plan przewiduje budowę wielkiej ilości kin zwłaszcza w mniejszych miastach, tak że liczba ich ma dojść do 1.200.

Gloria de Haven w filmie amerykańskim „Dziewczęta i marynarz“. Partnerem jej jest Van Johnson.

RADZIECKI PRZEMYSŁ KINOTECHNICZNY



Moskiewska fabryka aparatów filmowych należy do największych zakładów tego typu w Europie. Fabryka ta specjalizuje się w produkcji aparatury zdjęciowej i kopiarek. Konstruktorzy jej mają w swym dorobku kilka nowoczesnych modeli bezszmerowych kamer do zdjęć dźwiękowych. Na lewo: dyrektor fabryki wraz z konstruktorami badają nowy model aparatu. Na prawo: widok doświadczalnego laboratorium.

TEGO JESZCZE NIE BYŁO!

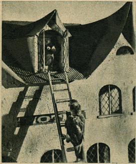
Jeden z amerykańskich treserów ptaków wpadł na genialny a zarazem bardzo prosty pomysł, by zamiast drogo opłacanych gwiazd angażować do filmu... papugi. Ptaki te, jak wiadomo, nie są jeszcze posądzane w Ameryce o żadne antyrządowe przekonania, a ich przyrodzone zdolności gwarantują, że potrafią bez zarzutu powtarzać to wszystko, co im każe reżyser i grać nie gorzej od ludzi.

Tak więc w Hollywood powstaje pierwszy papuzi pełnometrażowy film w technikolorze. Tytuł: „Bill i Coo". Wykonawcy: 273 papugi obojga płci (łącznie ze statystami), kruk, świnka morska, 2 ropuchy. W epizodach: małpy, koty i małe aligatory. Treść: Bill, biedny lecz szlachetny młodzian, stara się o rękę — a właściwie o skrzydło — sympatycznej córki zamożnego właściciela hotelu w papuzim miasteczku. Rywalem jego jest „czarny charakter" kruk Joe, który nie cierpi papug w ogóle a Billa w szczególności. Joe po pijanemu podpala hotel, w którym znajduje się piękna Coo. Bill jako strażak ratuje ukochaną. Joe poprzysięga zemstę całemu papuziemu rodowi. Gdy mieszkańcy miasteczka bawią w cyrku, Joe chce ich wszystkich za jednym zamachem zlikwidować. Bill znów ratuje sytuację, oddaje rozbójnika w ręce sprawiedliwości i zdobywa ukochaną. Happy-end.

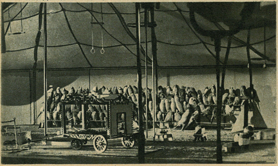
Wspaniałe, co? Sukces filmu murowany. Za przykładem wytwórni Republic, która nakręciła ten film, inne wytwórnie także poczęły angażować różne gatunki ptaków i ssaków. Zmierzch dwunożnych, ludzkich gwiazd zdaje się nie ulegać wątpliwości.

A oto pierwsze zdjęcia z papuziego filmu:

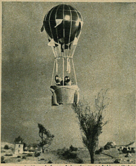
Para amantów (Bill i Coo) w czułej scenie na ławeczce w parku. Nad nimi czarny Joe.



Bill jako strażak ratuje ukochaną z płonącego hotelu jej ojca.



Scena zbiorowa w cyrku.



Happy-end. Nowożeńcy udają się w podróż poślubną.

Teksty: Agencja Multi-ple-plex.
Zdjęcia: United Press.

Odpowiedzi redakcji

Basia z Radomia — Wierszyk nie jest nawet zły, ale mimo to zeń nie skorzystamy.

L. R. (Kraków) — Nadsyłanie prywatnych zdjęć do redakcji jest bezcelowe.

Czesław Golno (Wałbrzych) — Chwilowo nie nakręca się w Polsce filmów rysunkowych.

Teresa z Sosnowca — Szkoła filmowa znajduje się w Łodzi. Połączenie studiów z nauką w gimnazjum w Sosnowcu jest niemożliwe.

T. A. Stary Czytelnik — Sądząc z listu jest Pan b. młody. Zdjęć przedstawiających — jak Pan pisze — „wspaniały tanic nagych artystek francuskich i... zdjęć pod grabniejsze nogy itd." — nie będziemy „demonstrować".

Gajewski (Gdańsk) — Anna Magnani jest dzisiaj istotnie wielką gwiazdą i nie jest wykluczone, że z biegiem czasu zobaczymy jej filmy. Adres „Lux-Film": Cine-Citta, Rzym (Włochy). Sonia Henie: „20th Century Fox", Fox-City, California, U. S. A. Bohaterka filmu „Elvira Madigan" nazywa się Eva Hening, „Wive-Film", Sztokholm (Szwecja).

„Ostrowiak" — Nie ma Pan racji — pisze się w „Ostrowiu Wielkopolskim" a nie w „Ostrowie Wielkopolskim". Do „Naszego obiektywu" nie wkradła się więc omyłka.

Z. Godek — Z długiego i niewyraźnie napisanego listu zrozumieliśmy tylko to, że chce Pani wystąpić na ekranie. Radzimy przedtem wstąpić do Wyższej Szkoły Teatralnej, Łódź, ul. Gdańska 32.

„Anilah" — Aleksander Zelwerowicz otworzył niedawno szkołę dramatyczną w Warszawie (Teatr Polski).

S. Oskierko (Kraków) — Prośbę Pańską o zdjęcia Hazel Court przekazaliśmy tymczasowemu przedstawicielowi filmów brytyjskich w Polsce. Sądzimy, że zdjęcia otrzyma Pan.

Kinomaniak — „Przygoda" jest słabym filmem i nie zostanie sprowadzona do Polski. Inne filmy też nie nadejdą, przynajmniej w tym sezonie. Z Marleną Dietrich ujrzymy film „Płomień Nowego Orleanu", z Gretą Garbo — być może — „Dwulicową kobietę".

„Mimosa" Chorzów — Oba filmy: „Nieuchwytny Smith" i „Siódma zasłona" są produkcji angielskiej. Wymienione przez Panią role grał istotnie ten sam aktor Hugh Mac Dermott.

Czesław Sowa — Tylesamo.

B. Jurkiewicz — Żądanego adresu nie znamy.

Irena z Belwederskiej — W filmie „Młody Las" grali: Michał Znicz, Władysław Walter, K. Junosza-Stępowski, Mieczysław Cybulski, Witold Zacharewicz, Maria Bogda, Adam Brodzisz. W filmie „Hałka": Lili Zielińska, Władysław Ladis-Kiepura i Witold Zacharewicz.

L. Rowalski (Poznań) — Reprodukowane zdjęcie przedstawia artystkę Alinę Janowską.

H. Drapella — Recenzja z filmu „Zwycięzcy stepów" trafna, nadeszła jednak zbyt późno. Sprawy techniczne i fachowe omawia „Gazeta Filmowców".

D. W. (Toruń) — Za wiele pytań. Odpowiadamy na najważniejsze. Reżyserem filmu „Cytadela" był King Vidor; czy ujrzymy filmy włoskie i duńskie, jeszcze nie wiadomo. Filmy Marcela Carné będą sprowadzone. „Znachora" reżyserował M. Waszyński, „Halkę" J. Gardan. Obsada filmów „Dwaj żołnierze": Boris Andrejew, Marek Bernes, Wera Szersznlowa — „Ojcowie i dzieci": T. Okuniewska, T. A. Trapkina, I. J. Peltcer — „Dni i noce": W. Sołowiew, D. Sagal, A. Lisianskaja. Nazwiska ważniejszych kompozytorów podajemy w dziale „Co ujrzymy na ekranie".

B. Andrzejczak — Nazwisko kompozytora muzyki do filmu „Siódme niebo" nie jest nam znane.

J. Matusiak (Olsztyn — Żałujemy, że mimo znacznych wysiłków nie udało się Pani odgadnąć konkursu. Może na przyszły raz będzie Pani miała szczęście.

Antoni Weber (Poznań) — Nigdy nie zapowiadaliśmy w „Filmie" „czterech nowych filmów zagranicznych co tydzień", pretensje Pana do nas są nieuzasadnione.

Franciszek Chlebowski — Prosimy o nadesłanie jakiejś próby.

Czy wiecie że...

...w Hollywood przystąpiono do nakręcania nowej wersji „Wypraw krzyżowych". Oto jeden z rycerzy. Jak widać pomysłowość filmowców amerykańskich nie ma granic. (Ag. „Multi-ple-plex").

UWAGA! CZYTELNICY!

Prenumerata kwartalna:
(6 egzemplarzy pojed.) . . . zł 120.—

Cena pojedynczych egzemplarzy:

od n-ru 1 do 8 włącznie . . . zł	15.—
nr 9/10 (zwiększony) . . . . . „	30.—
od n-ru 11 do 14 wł. i 16 . . „	20.—
nr 15 (zwiększony) . . . . . „	30.—
od n-ru 17 każdy . . . . . . „	25.—

Nr 7 „FILMU" jest już całkowicie wyczerpany. Zamówienia na ten numur nie mogą być uwzględniane.

Wpłaty prosimy uskuteczniać **blankietem nadawczym P. K. O. na konto nr VII — 4550** z zaznaczeniem o jakie numery chodzi zamawiającemu.

Czytelne wypełnienie blankietów nadawczych P. K. O. i dokładny adres odbiorcy decyduje o szybkości wysyłki.

Administracja „FILMU"

Ilustrowana kronika polskiej twórczości filmowej

KATALOG PRODUKCJI
1943 — 1946

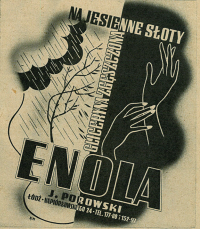
str. 112 — 142 ilustracje
cena 300 zł

Do nabycia w księgarniach i w Dziale Wydawniczym P. P. „Film Polski", Łódź, ul. Narutowicza 47. P. K. O. Nr VII-4550.

Czytajcie **GAZETĘ FILMOWCÓW**

Znany od 1910 r. odsiwiacz
„ORIENTINE"
przywraca siwym włosom ich naturalny kolor.

Wszelkie prace
NA DRUTACH
przyjmuje pracownia
Warszawa, Hoża 7-55. Tanio - szybko



Zdjęcia polskie reprodukowane w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego":
Władysław Forbert, Jerzy Gaus, Zbigniew Raplewski i Wojciech Urbanowicz.
Poza tym: Zbigniew Kosycarz (M/S Batory).

REDAGUJE ZESPÓŁ
Układ i opracowanie graficzne
Tadeusz Kowalski

Zdjęcia zagraniczne: „Aguila-Films" (Meksyk), Kino-foto, Lenfilm, Photo-Service SIB (ZSRR), Czechosłowackie Tow. Filmowe (CSR), Eagle-Lion (Anglia), Metro, Paramount, Universal (USA) za pośrednictwem Mopexas, serwis United Press oraz archiwum.

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA: ŁÓDŹ, UL. NARUTOWICZA 47. TELEFON 210-86.
Sekretarz Redakcji przyjmuje we wtorki, środy i czwartki od 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI"

Cena ogłoszeń 60 zł za 1 mm wysokości przy układzie czteroszpaltowym.
Konto P. K. O. Nr VII — 4550

Rotograwiura Drukarni św Wojciecha pod Zarządem Państwowym w Poznaniu. 4448 K-30892

FILM

ROBERT TAYLOR
w filmie amerykańskim
„WATERLOO BRIDGE"